UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Corso di Laurea Magistrale in
Traduzione Letteraria e Saggistica

Tesi di Laurea

Non solo *Jugendtheater*: una proposta di analisi della produzione drammaturgica di Jan Friedrich e traduzione della pièce *Szenen der Freiheit* per il Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno.

CANDIDATO
Francesca Leotta

RELATORE
Dott.ssa Serena Grazzini

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Sommario

I.

Introduzione 3

1. Lo *Jugendtheater* contemporaneo 8

1.1 Panoramica storica dello *Jugendtheater* 8

1.2 Strutture contemporanee 13

1.3 Forme espressive 15

1.4 Problemi di definizione e tendenze attuali 17

1.5 Jan Friedrich: *Jugendtheater* e non solo 26

2. La drammaturgia di Jan Friedrich 29

2.2 L'attività teatrale 29

2.3 *Mein Name ist Peter* 31

2.4 *Deals* 37

2.5 *Mir nichts dir nichts* 42

3. *Szenen der Freiheit* 47

3.1 L'intreccio 47

3.2 La struttura 50

3.3 I personaggi 54

3.4 Le relazioni umane, la sessualità e la (non) libertà 65

3.5 Il Nuovo Teatro delle Commedie e alcune ipotesi per la messa in scena75

3.5.1 Il progetto dell'NTC di Livorno 75

3.5.2 Suggestioni di regia 77

4. Commento alla traduzione 81

4.1 La traduzione teatrale 81

4.2 Analisi testuale di *Szenen der Freiheit* 84

4.3 Fenomeni fonetici 87

4.3.1 Caduta della desinenza vocalica del verbo alla persona singolare ...87

4.3.2 Elisione dell'articolo 88

4.3.3 Fusione dell'articolo indeterminativo nella parola precedente 88

4.3.4 Caduta vocalica a inizio parola 89

4.3.5 Sincope 89

4.4 Strutture sintattiche 91

4.4.1 Omissione del pronome soggetto e verbo in posizione non canonica 92
4.4.2 Analessi.....93
4.4.3 Interruzioni.....95
4.4.4 Dislocazioni 96
4.5 Lessico.....97
4.5.1 Modalpartikeln.....98
4.5.2 Alternative lessicali.....102
4.5.3 Turpiloquio 105
4.5.4 Modi di dire 110
4.5.5 Particolarità.....113
Conclusioni 117
Bibliografia primaria.....121
Bibliografia secondaria 121
Sitografia.....124

II.

Szenen der Freiheit di Jan Friedrich

Scene di libertà

Introduzione

Il lavoro di tesi qui presentato consiste nella traduzione della più recente *pièce* di Jan Friedrich, *Szenen der Freiheit*, e nell'analisi della sua produzione teatrale. L'idea della traduzione è nata a seguito di una richiesta rivolta al corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione dell'Università di Pisa da parte del Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno che ha selezionato l'opera di Friedrich per la programmazione del 2017.

Jan Friedrich nasce nel 1992 a Lutherstadt Eisleben, un piccolo centro vicino Lipsia. Già durante l'infanzia si approccia alla letteratura e disegna fumetti, mentre più avanti comincia a scrivere testi in prosa e brevi storie. Nel 2007 aderisce al Theaterjugendclub della Sassonia-Anhalt e nel 2009 entra a far parte anche dello Jugendclub del Thalia Theater di Halle an der Saal; nel dicembre dello stesso anno riceve il premio speciale del concorso per giovani autori del KULTURSpiegel per il suo racconto breve *Nach New York*.

Dopo il diploma nel 2010 lavora come assistente alla regia presso il Thalia Theater dove, nel giugno del 2011, debutta con il suo primo lavoro autoriale *Mutbürger*, una fiaba politica sulle minacce di chiusura che il teatro stava subendo in quel periodo. Poco dopo, sullo stesso palco, porta in scena l'opera *Nimmerlandskinder*, una rielaborazione contemporanea del Peter Pan di James Matthew Barrie, recitata dai bambini tra i nove e i sedici anni dello Jugendclub del teatro. Sempre nel 2011 comincia a studiare *Puppenspielkunst* alla scuola di arte drammatica Ernst Busch a Berlino e ottiene una borsa di studio presso il Literarisches Colloquium, dove prende parte al laboratorio di prosa per autori. Nel 2014 partecipa al festival Interplay Europe – Festival of Young Playwrights a Bregenz, in Austria. Al GRIPS Theater[1] di Berlino lavora come regista, mentre come drammaturgo è ospite allo Staatsschausspiel di Hannover.

Attualmente vive a Berlino, dove svolge le attività di autore, drammaturgo, regista e attore. Ha al suo attivo quattro opere teatrali di più ampio respiro, di cui una per bambini. Nel 2015 il suo ultimo lavoro *Szenen*

[1] Uno dei più famosi *Kinder- und Jugendtheater* tedeschi e europei, nato nel 1966 come sezione speciale del *Reichskabarett* di Berlino.

der Freiheit è selezionato, insieme ai testi di altri due autori, tra più di duecento opere teatrali contemporanee per essere messo in scena al Deutsches Theater di Berlino durante l'edizione annuale degli Autorentheatertagen, una manifestazione teatrale il cui scopo è far conoscere al pubblico gli autori emergenti promuovendo la rappresentazione di alcune loro opere.

Come si può constatare da questa breve biografia, si tratta di un autore giovanissimo che ha mosso i primi passi in letteratura già da bambino, avvicinandosi fin da subito al teatro per giovani, sul quale ha avuto modo di esprimersi in diverse occasioni: Friedrich si dichiara infatti affascinato da tutto ciò che concerne lo *Schauspiel*, come danza, musica, *darstellende Kunst* e *Puppenspiel* e ammira le inclinazioni attuali del teatro per i giovani che mostra una evidente «Verschmelzung aller Kunstrichtungen»[2].

Il lavoro di Jan Friedrich si può quindi contestualizzare all'interno del fenomeno del teatro per bambini e ragazzi, e pertanto il primo capitolo dell'elaborato si soffermerà sul *Kinder- und Jugendtheater* tedesco, rintracciandone le origini storiche e gli sviluppi degli ultimi decenni, per poi evidenziare le tendenze più diffuse al giorno d'oggi e le problematiche relative alla delimitazione del genere. Difatti in un simile settore teatrale, che si attesta come ambito indipendente dal teatro "per tutti" a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, rientrano molteplici e diversificate esperienze artistiche, accumunate essenzialmente dal particolare pubblico cui sono rivolte, composto generalmente da bambini e ragazzi adolescenti. Tuttavia si vedrà quanto oggi in questo tipo di teatro anche i concetti di emittente e destinatario siano compromessi, grazie a una sempre maggiore compenetrazione tra interpreti e pubblico, al quale è spesso attribuito il ruolo di partecipante attivo.

Nel secondo capitolo ci si concentrerà sull'attività drammaturgica dell'autore, presentando gli intrecci, le strutture interne e le tematiche di tre opere: *Mein Name ist Peter*, *Deals* e *Mir nichts dir nichts*.

Il capitolo si apre con una breve premessa sull'attività autoriale di Friedrich, a cui segue poi l'analisi di *Mein Name ist Peter*, un'opera dedicata a

[2] Dall'intervista a Jan Friedrich per il portale online del Deutsches Theater Berlin del 14 luglio 2015, a cura di Jürgen Büsselberg e Katharina Wenzel e disponibile online al link https://www.deutschestheater.de/mediathek/hoer-stuecke/podcast-160/.

bambini che mette in risalto il legame tra sogno e realtà utilizzando il celebre motivo dell'isola che non c'è. Nel rapporto che si instaura tra i tre protagonisti, avventuratisi in un bizzarro tentativo di fuga alla ricerca di Peter Pan, emergeranno dinamiche complicate e paure irrisolte, come quella di non essere amati dai propri genitori.

Con *Deals* Friedrich mette in scena, invece, le vicende di una famiglia ponendo a confronto tre dimensioni diverse, l'infanzia, l'adolescenza e l'età adulta. Anche qui le dinamiche relazionali che emergono a partire dal suicidio del figlio minore, che è l'occasione per riunire tutta la famiglia, saranno motivo di scontro, ma permetteranno anche lo scioglimento di ansie e controversie rimaste fino ad allora latenti.

In *Mir nichts dir nichts* l'attenzione si sposta poi su un gruppo di ragazzi che hanno appena finito la scuola. Il ritrovo estivo in un campeggio davanti al mare è l'occasione per ciascuno dei sette amici di confessare sogni e ansie e per scoprire che i sentimenti verso l'imminente futuro, in cui tutti saranno lontani e il gruppo non esisterà più, sono paure comuni.

Nelle *pièce* si sono potuti rintracciare alcuni dei motivi che stanno alla base del teatro per giovani in Germania, tra i quali l'inclinazione a osservare il mondo giovanile da vicino, attraverso una lente d'ingrandimento che ne mette a fuoco aspetti dettagliati e allo stesso tempo emblematici. Ma nonostante l'evidente vicinanza di Friedrich a un simile genere, si è potuto riscontrare quanto l'etichetta dello *Junges Theater* sia in realtà limitativa, poiché alcuni degli elementi che caratterizzano le sue opere non sono esclusivamente riconducibili alle generazioni più giovani, soprattutto per quanto riguarda la messa in luce delle contraddizioni che compongono la società contemporanea.

Nel terzo capitolo ci si soffermerà quindi su *Szenen der Freiheit*, l'opera più matura di Friedrich, che difatti non rientra nei parametri dello *Junges Theater*, come è riscontrabile anche dai premi ricevuti nell'ambito di concorsi rivolti al teatro "per tutti". Con un’analisi più dettagliata dell’architettura narrativa e dei personaggi, e una particolare attenzione ai temi dell’instabilità delle relazioni umane e di quella che Friedrich stesso ha definito «libertà

inflazionata»[3], si tenterà di spiegare a cosa si riferiscono le parole *Szenen* e *Freiheit* del titolo.

Nel ventaglio di vicende mostrate dall'autore si spiegano molteplici situazioni di vita quotidiana e i personaggi che vi agiscono sono *tipi* riconducibili a stereotipi diffusi nella società odierna, così come facilmente riconoscibili sono le problematiche che affrontano: da una parte, l'ansia che domina ogni rapporto interpersonale; dall'altra, la ricerca dell'*altro* e di un qualcosa che stia *al di fuori* della propria realtà, che sottolinea l'insoddisfazione e l'angoscia con le quali i personaggi devono fare i conti, e il conseguente bisogno di un'alternativa.

Per chiarire simili dinamiche si farà ricorso ad alcuni concetti derivanti dagli studi di Zygmunt Bauman sulla fragilità delle relazioni umane odierne e sull'evoluzione del rapporto tra amore e sesso come espressione di tale instabilità. Il sociologo, nel suo *Gli usi postmoderni del sesso*, pone l'attenzione sulla smania di nuove esperienze che caratterizza l'uomo contemporaneo, costantemente impegnato a sfamarsi di sensazioni a livelli ogni volta superiori, determinando così orizzonti irraggiungibili e la conseguente ansia da prestazione, che sarebbe da ricondurre all'immediata disponibilità di *libertà* illimitate. Le relazioni dei personaggi di Friedrich sembrano inoltre esprimere quella *flessibilità* a cui si riferisce il sociologo polacco come contrassegno principale dei rapporti umani odierni, paragonabili a un'operazione finanziaria, per cui l'impegno a lungo termine non solo non è auspicabile (perché improduttivo), ma risulta anche insensato, perché è sempre meglio lasciare tutte le porte aperte[4]. Così la tensione che muove i protagonisti del dramma finisce per soffocarli e la libertà, intesa come il massimo *range* di opzioni disponibili a proprio uso e consumo, li confonde al punto da spingerli «al margine del bosco»[5]. È con una simile immagine infatti, proveniente dal

[3] È lo stesso Friedrich ad usare questa definizione in una breve intervista rilasciata al portale online Nachtkritik.de, pubblicata a febbraio 2015 e disponibile online al link https://vimeo.com/124655407.

[4] Cfr. Zygmunt Bauman, *Amore liquido*, trad. it. Sergio Minucci, Laterza, Bari 2003, pp. V-XIII.

[5] Si veda la scena introduttiva della *pièce*.

Witz su dei ricci raccolti in un bosco raccontato da uno dei cinque personaggi, che si apre il dramma.

Il capitolo su *Szenen der Freiheit* si conclude con un paragrafo sul progetto dell'NTC di Livorno e sulle idee del regista Francesco Cortoni per la messa in scena della *pièce*. Per quanto ancora in fase di progettazione, il testo ha infatti permesso di attivare una serie di suggestioni riguardo alla composizione del team di attori, alla scenografia e agli aspetti drammaturgici da mettere in luce.

Nel quarto e ultimo capitolo l'attenzione si sposterà, invece, sulla descrizione linguistica della *pièce*, sulle particolarità del linguaggio e sul processo di traduzione. Partendo da una breve presentazione delle problematiche che distinguono la traduzione teatrale, si passerà all'analisi del linguaggio colloquiale, tipico dei *Mittzwanziger*, che caratterizza il dramma, e si metteranno in luce alcune peculiarità della *Umgangssprache* odierna, per poi esaminare diversi esempi tratti dal testo che rimandano a tale fenomeno e che permettono di illustrare le scelte traduttive e i procedimenti di negoziazione che vi sono alla base.

1. Lo *Jugendtheater* contemporaneo

1.1 Panoramica storica dello *Jugendtheater*

Il *Kinder- und Jugendtheater* tedesco, inteso come attività artistica autonoma, si sviluppa dopo la seconda guerra mondiale. Per la prima metà del XX secolo non si può parlare di un vero e proprio teatro per giovani: i teatri municipali e nazionali non disponevano infatti di repertori dedicati a un simile pubblico, ovvero di un insieme di *pièces* da poter riproporre a scadenze regolari e frequenti, e le rappresentazioni per bambini e ragazzi si limitavano al periodo natalizio, quando si usava mettere in scena fiabe popolari della tradizione ottocentesca.

Tuttavia si può rintracciare un maggiore interesse per i giovani sulle scene della Repubblica di Weimar, dove agli inizi del Novecento viene concepito un teatro nazionale rivolto ai giovani studenti tedeschi[1], che però non dispone di un repertorio vero e proprio: il teatro è qui inteso come luogo sociale ed educativo, basato sull'esperienza collettiva del pubblico che serve come momento di coesione; deve contribuire a creare il senso nazionale attraverso rappresentazioni della tradizione classica, tedesca e non, e deve puntare soprattutto sulla tragedia. Con questa idea è istituito un festival annuale che si terrà dal 1909 al 1944 espressamente dedicato agli studenti, in cui accanto alla visione degli spettacoli teatrali, sono previste attività culturali come escursioni in città, visite ai musei e letture collettive. Inoltre si costituisce un organo che si occupa dei finanziamenti, con il fine di garantire ai giovani la possibilità di partecipare gratuitamente. Il programma del festival è incentrato sul canone borghese tradizionale e ripropone *pièces* classiche della letteratura tedesca e di Shakespeare.

Il primo impulso fondamentale per la nascita di un teatro per giovani autonomo viene, però, dall'estero: nel 1921 si costituisce il primo teatro per giovani indipendente di Mosca, che si prefigge di offrire al suo pubblico un luogo di arte drammatica professionale e di qualità.

[1] Cfr. Serena Grazzini, *Il progetto culturale* Heimatkunst, Carocci, Roma 2010, pp. 91-96.

Sul modello sovietico, dopo la fine della guerra, nascono nella DDR alcuni grandi *Theaterhäuser* con operatori tecnici, educatori e gruppi di attori e autori dediti alle rappresentazioni per bambini e ragazzi, e soprattutto con repertori propri, composti soprattutto da fiabe. Nel 1946 sorge a Lipsia il Theater der Jungen Welt, la cui apertura è celebrata con la messa in scena del classico della letteratura per bambini *Emil und die Detektive* di Erich Kästner[2], nel 1949 nasce il Theater der Jungen Generation a Dresda e nel 1950 il Theater der Freundschaft di Berlino (oggi Theater an der Parkaue[3]). Seguono nel 1953 le fondazioni dei teatri per giovani di Halle e Erfurt e nel 1969 quello di Magdeburgo. In un simile panorama, l'arte e la cultura, cui viene attribuita una funzione *persönlichkeitsbildend*[4] per le generazioni in fase di crescita, godono di sostegno e riconoscimento sociale, perché di interesse statale, e si sviluppa quindi per la prima volta una drammaturgia per bambini e ragazzi scritta appositamente per specifiche compagnie teatrali e, di conseguenza, un repertorio autonomo, basato su traduzioni di opere sovietiche e adattamenti di fiabe. Le produzioni concernono soprattutto i conflitti vissuti realmente dai bambini, concepiti in maniera poetica e ricercati in temi fiabeschi o mitici[5], ma anche rielaborazioni di argomenti classici o storici, e testi attuali, con particolare attenzione alle tematiche socialiste di matrice sovietica.

Nel frattempo nella Germania dell'Ovest domina, fino alla fine degli anni Sessanta, una tendenza che è stata definita conservatrice[6] e illusionistica[7], perché basata principalmente su adattamenti di fiabe e libri per l'infanzia della

---

[2] Romanzo per bambini pubblicato in Germania nel 1929, adattato fin da subito per le scene; ha poi subito la censura durante la dittatura nazionalsocialista. Occupa tuttora un posto rilevante nei repertori dei teatri per ragazzi.

[3] Si tratta del più antico teatro per giovani di Berlino e del più grande teatro statale del genere della Germania; la nuova denominazione, nata dall'indirizzo postale dell'edificio sede del teatro, risale al 1991. Oggi è considerate uno dei più rinomati *Kinder- und Jugendtheater* del paese, con 90 operatori e 17 gruppi di artisti al suo interno.

[4] Cfr. Annett Israel, *Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge*, in Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße (Hrsg.), *Kindertheater, Jugendtheater: Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag, Berlin 2009, p.23

[5] Ibidem.

[6] Cfr. Henning Fangauf, *Die Entwicklung eines Repertoires für das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, „Ixypsilonzett", Verlag Theater der Zeit, 2005, versione tradotta dall'originale inglese disponibile online al link http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/xyz 05dt_fangauf.pdf.

[7] Cfr. Israel 2009, p. 24.

Weltliteratur, oltre che dei classici delle fiabe tedesche, mentre mancano del tutto testi riferiti all'attualità. Alle opere più rappresentate appartengono le *Tom Sawyers Abenteuer* di Mark Twain e il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. In questo periodo si formano anche nuovi *Kinder- und Jugendtheater*, con il conseguente ampliamento dei singoli repertori.

Il panorama della drammaturgia per giovani sperimenta una svolta significativa dopo il 1968, grazie ad alcuni intellettuali incitati dal clima di sconvolgimento politico e sociale dei movimenti studenteschi. Con la messa in discussione delle autorità politiche e l'affermarsi della figura del minore come oppresso negli studi di sociologia e pedagogia, il teatro diventa un luogo di ricerca sulla realtà sociale e sui rapporti di potere dal punto di vista del bambino. Nasce quindi il cosiddetto *Emanzipatorisches Theater*[8], nelle cui rappresentazioni i bambini assumono il ruolo di combattenti contro le imposizioni autoritarie degli adulti e affrontano i problemi della propria quotidianità schierandosi contro i poteri dominanti della società. Il teatro si fa luogo di emancipazione e strumento di *Selbstverwirklichung*: «das Kind muss sich beim Theater durchsetzen, und nicht das Theater beim Kind»[9].

È in questo contesto che il *Kinder- und Jugendtheater* professionale definisce i suoi contorni più rigorosamente, distinguendosi in maniera manifesta sia dal teatro dilettantistico, sia da quello per adulti.

Precursore di una simile rivoluzione drammaturgica è il GRIPS-Theater di Berlino, costituitosi nel 1969 sulle fondamenta del *Reichskabarett*, e da cui si forma nel 1972 il Rote Grütze Theater. Gli elementi che lo differenziano dai precedenti esempi di teatro per giovani sono il coinvolgimento diretto del pubblico nelle produzioni, grazie al quale bambini e ragazzi diventano a loro volta attori e co-autori delle opere, e una nuova arena ristrutturata per le messe in scena, concepita per favorire il contatto con il pubblico e permettere agli spettatori di vedere sia l'azione che gli altri spettatori. La tendenza è quella di osservare i giovani direttamente nei loro ambienti quotidiani, quali scuole e luoghi di ricreazione, per poter trasferire sulla scena le loro realtà e il loro

[8] Su questo tema si vedano Israel 2009; Fangauf 2005; Ingrid Hentschel, *Theater zwischen Ich und Welt*, Transcript Verlag, Bielefeld 2016, pp. 83-130.
[9] Israel 2009, p. 24.

linguaggio, esortandoli allo sviluppo di una coscienza critica e all'attività sociale. Da questo metodo di lavoro nascono opere come la *pièce* collettiva *Wie heißt hier Liebe?*[10] del 1976 che sono tuttora riproposte nei programmi dei teatri tedeschi. Le produzioni del GRIPS assumono quindi i connotati di un stile teatrale tutto originale, modello di ispirazione per i teatri del paese e sinonimo di *Kinder- und Jugendtheater* tedesco in Europa, poi esportato e tradotto in tutto il mondo.

Negli anni Ottanta, nella Germania Est, autori rinomati nell'ambito della drammaturgia per adulti si dedicano al *Kinder- und Jugendtheater*, contribuendo alla nascita di una letteratura nazionale della DDR, all'interno della quale non si ammettono differenze di ruolo tra teatro per adulti e teatro per giovani. Difatti il governo della DDR incoraggia il lavoro degli autori anche con commissioni di *pièces*, concorsi e premi letterari.

Nello stesso periodo un nuovo impulso per le produzioni del genere viene dall'attività di alcuni teatri della Germania dell'Ovest che commissionano opere a autori della scena letteraria per l'infanzia, producendo risultati di successo in rappresentazioni riproposte poi anche negli anni successivi. Si sviluppa quindi l'attività del teatro giovanile pubblico come settore indipendente dei teatri municipali, le cui pur esigue compagnie cominciano ad acquisire maggiore consapevolezza per la propria funzione culturale. Cresce di conseguenza anche l'interesse per simili produzioni da parte del mondo dell'editoria che già nel 1969, con la fondazione del Verlag der Autoren, aveva dato un'importante spinta all'attività di autori solisti, offrendo loro assistenza editoriale e garanzia giuridica. In questo periodo il repertorio del *Kinder- und Jugendtheater* tedesco può contare su una vasta e variegata disponibilità di opere, tra le quali si contano rielaborazioni di fiabe, trasposizioni di libri per bambini e ragazzi, adattamenti di classici sia antichi che moderni, e testi inediti. A questi si aggiungono anche i lavori riadattati dalle scene estere, tra i quali in primo luogo quelli di Svezia e Paesi Bassi.

---

[10] L'opera, definita «illuministica» da autori come Henning Fangauf (2005, p. 3), tratta i temi dell'amore e della sessualità nel mondo degli adolescenti e all'epoca della prima rappresentazione suscita scalpore a causa delle sue tematiche provocatorie e del linguaggio gergale. Nel 1977 vince il Bruder-Grimm-Preis a Berlino e l'anno successivo esce sia la versione stampata, per i tipi del Verlag der Autoren, sia quella cinematografica.

Grazie agli influssi provenienti dall'Europa il panorama dello *Jugendtheater* tedesco assume nuovi contorni estetici: il paradigma socialista del bambino come fautore di nuove libertà perde senso, così come la pretesa realistica dello *Emanzipatorisches Theater*, perché si ritiene che non suscitino cambiamenti nel pubblico. In Germania si accende la discussione sul significato dell'arte per i giovani: le forme e le tematiche provenienti dal nord Europa ridanno forza al ruolo della fantasia, dei sentimenti e dei sogni in quanto componenti imprescindibili della realtà del bambino, ribaltando l'eccessiva richiesta di realismo degli anni precedenti. Allo stesso tempo, si vuole liberare il teatro dalle convenzioni pedagogiche e didattiche e si pretendono forme teatrali più poetiche, affinché anche la drammaturgia per il pubblico giovane possa essere considerata arte.

> Es ging uns bei unserer Arbeit darum, dass Kindertheater Kunst werden sollte und Kultur, in eigentlichen Sinn des Wortes, und nicht etwas, das man aus Pflicht tut oder aus gutem Willen oder aus dem Besitz der richtigen Meinung heraus. Einfach Kunst.[11]

In un simile contesto, lo *Jugendtheater* si svincola dalla mera rappresentazione del bambino e si apre invece a personaggi e tematiche nuove che esplorano le ansie e i sentimenti della generazione cui sono rivolti, sfondando anche tabù sociali e inquadrandosi come luogo di proposta di inedite associazioni metaforiche. Autori e registi si impegnano per una nuova concezione del bambino in quanto ricettore competente di prodotti artistici, proponendo formati, contenuti e stili narrativi non convenzionali.

Con la costituzione nel 1989 del Kinder- und Jugendtheaterzentrum (KJTZ)[12] a Francoforte, ovvero la prima piattaforma nazionale per la promozione del teatro giovanile, lo *Jugendtheater* tedesco può aprirsi definitivamente al panorama europeo e mondiale, grazie agli scambi internazionali di autori, compagnie e drammaturghi promossi dal centro.

Dopo la caduta del muro e la riunificazione della Germania, il teatro per il pubblico giovane continua il suo processo di sviluppo indirizzando i propri movimenti di ricerca verso spazi di esplorazione estetica che permettono il

---

[11] Israel 2009, p. 26.

[12] Il Kinder- und Jugendtheaterzentrum è un'istituzione nazionale e internazionale che promuove il teatro per il pubblico giovane, supportando artisti e educatori nel loro lavoro e rappresentando in politica e nella società gli interessi di chi fa teatro.

superamento dei confini di genere[13]. Si registra difatti il coinvolgimento di altre forme artistiche nelle produzioni teatrali: musica, danza e formati come quello del *Puppenspiel* contribuiscono alla creazione di nuovi tipi di rappresentazione che costituiscono ancora oggi l'offerta artistica dei teatri per giovani in Germania. A tal proposito Gerd Taube, presidente del KJTZ, rileva:

> Altersgrenzen und Spartengrenzen werden überwunden, die Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Schauspielern fallen, die strukturellen und ästhetischen Abgrenzungen zwischen Kinder- und Jugendtheater und Erwachsentheater werden durchlässiger.[14]

1.2 Strutture contemporanee

Dalla metà degli anni Novanta in poi, gli *Stadtheater* – ovvero i teatri municipali sviluppatisi dai teatri di corte del XVIII e XIX secolo, che ricevono supporto finanziario e politico dallo stato federale e dal governo centrale – rivolgono sempre più l'attenzione verso le produzioni per il pubblico giovane, consentendo a questo ambito di diventare parte integrante del teatro pubblico e, più ampiamente, del panorama artistico e culturale tedesco. Dal punto di vista strutturale, il *Kinder- und Jugendtheater* odierno si basa sul sistema nazionale suddiviso in *Stadtheater* (teatro comunale) e *Freies Theater* (teatro indipendente).

La cosiddetta *Vierte Sparte*, oggi la forma di organizzazione più diffusa in Germania, indica generalmente tutti i teatri per giovani spettatori sovvenzionati pubblicamente. Più in particolare si intende l'ampliamento strutturale del tradizionale modello tripartito basato su arte drammatica, balletto e opera che si può realizzare in due forme, una integrata e l'altra autonoma. Nel modello integrato, la compagnia di arte drammatica si occupa delle produzioni per il pubblico giovane così come per tutte le altre, mentre la direzione artistica è affidata a un drammaturgo o a un insegnante. Il modello

---

[13] Cfr. Gerd Taube, *Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung*, in Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester. Ausschuss für künstlerische Fragen, *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, MWK Zimmermann & Hähnel GmbH, Köln 2012, pp.7-15; Israel 2009.
[14] Taube 2012, pp. 7-8.

autonomo invece prevede un *ensemble* esclusivamente preposto alle messe in scena per i giovani, con spazi, personale tecnico e direzione indipendenti e con un budget proprio, ma comunque soggetto alle restrizioni economiche del *Theaterhaus* a cui afferisce. La *Vierte Sparte* in generale può rappresentare una risorsa essenziale per consentire che anche negli altri settori (balletto e opera) vi siano produzioni dedicate al pubblico giovane, grazie al confronto con le competenze e le esperienze del personale che si occupa della *Jugendszene*.

Accanto a questa vanno menzionate altre realtà contemporanee come gli *Eigenständige Theater*, cioè piccoli o medi *Stadtheater* con la massima autonomia economica e organizzativa e che possono prevedere fino a due settori (oltre allo *Schauspiel* sono molto frequenti le rappresentazioni di *Puppentheater*). Simili teatri si svilupparono nelle città della Germania Est, come Dresda, Lipsia, Halle e Berlino, grazie al sostegno della *Kulturpolitik* della DDR che garantiva loro sicurezza giuridica e finanziaria, ma affidava alle compagnie la realizzazione artistica[15], motivo per il quale hanno rappresentato «ein immens wichtiger Schritt in der Wahrnehmung der kindlichen Bedürfnisse und ihrer Emanzipation überhaupt»[16].

I *Freie Theater* sono invece costituiti da collettivi teatrali o imprese familiari, spesso itineranti, che contano sul sostegno finanziario di sponsor esterni e molte volte a progetto e che operano soprattutto in piccoli centri cittadini o rurali, dove rappresentano un fattore di diffusione culturale essenziale. Alcuni gruppi indipendenti si possono trovare anche in zone urbane maggiori come Colonia, Amburgo, Berlino e nei centri che si collocano sull'asse Reno-Meno[17]. La forma del *Freies Theater* si è diffusa principalmente a partire dagli anni Sessanta nella Germania dell'Ovest con rappresentazioni che miravano al cambiamento individuale del pubblico e della società. Oggi le

---

[15] Cfr. Anne Richter, *Das Ideal: selbstständig, finanziell gesichert und anerkannt*, in Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße (Hrsg.), *Kindertheater, Jugendtheater: Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag, Berlin 2009, p. 46.

[16] Barbara Kantel, *Ein Laboratorium der sozialen Fantasie*, in Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester. Ausschuss für künstlerische Fragen, *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, MWK Zimmermann & Hähnel GmbH, Köln 2012, p. 16, http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/buecher-und-broschueren/referatebroschueren-.html.

[17] Gerd Taube, *Young Theatre in Germany*, "Ixypsilonzett", Heft 1, Verlag Theater der Zeit, 2008, pp.4-8.

messe in scena non seguono un unico trend, ma presentano una vasta gamma di contenuti e forme espressive, variando da produzioni singole a produzioni da repertorio, continuamente riproposte.

1.3 Forme espressive

Il *Kinder- und Jugendtheater* in Germania rientra nella tradizione del teatro letterario e si manifesta principalmente nella forma dell'arte drammatica. I testi che stanno alla base delle rappresentazioni provengono principalmente dalla penna di autori autonomi o ingaggiati appositamente dai teatri stessi, mentre sono più rari i casi in cui le sceneggiature sono prodotte internamente alle compagnie per mano di attori e registi e ancora meno frequenti quelli in cui gli autori sono responsabili personalmente della messa in scena.

Dall'inizio del nuovo millennio si è registrato un importante cambiamento di rotta in seno alle suddivisioni di genere: la cooperazione interdisciplinare tra ambiti come musica, danza e drammaturgia ha portato al superamento dei confini settoriali e consentito lo sviluppo di forme estetiche al di là del classico *Schauspiel*, come la *Junge Oper* e il *Tanztheater*. Nello *Jugendtheater* contemporaneo, difatti, sono poco frequenti le rappresentazioni drammatiche che non prevedono la compenetrazione di almeno un'altra forma artistica: spesso sulla scena sono coinvolti musicisti, cantanti, *Puppenspieler* o anche solo oggetti e materiali interattivi, cartelloni, filmati o strumenti tecnologici.

Il *Puppentheater* professionale in Germania si identifica come fenomeno della scena indipendente con diverse tradizioni nazionali alle spalle e rimanda ai piccoli gruppi di artisti ambulanti del XVIII e XIX secolo che si esibivano soprattutto nei centri rurali. Durante il periodo della DDR, ad affiancare le realtà minori di artisti autonomi, nascono alcuni *Puppenspielensemble* di professionisti che utilizzaano differenti materiali per intrattenere spettatori di ogni fascia d'età. Tuttavia oggi non si può fare riferimento al classico *Puppenspiel* poiché il genere si è evoluto in un «Theater

der menschlichen und dinglichen Figuren, der Objekte und des Materials»[18]. Il settore ricopre tuttora un ruolo primario nel panorama artistico nazionale e molti sono i teatri che offrono rappresentazioni del genere. Nell'Accademia di arte drammatica Ernst Busch di Berlino è stato istituito negli anni Settanta anche un corso di laurea apposito per la *Puppenspielkunst* che ha contribuito a formare artisti professionisti grazie ai quali il genere ha potuto sperimentare negli ultimi anni impulsi innovativi e ottenere riconoscimenti sempre maggiori in quanto forma artistica drammatica.

Il cosiddetto *Erzähltheater* è invece una forma teatrale peculiare del *Kindertheater* e si è sviluppato seguendo due strade principali: da un lato il modello con uno o più interpreti o burattini che raccontano una storia servendosi di particolari toni di voce, mimica e mosse; dall'altro il formato più articolato in cui, accanto alle figure, sono utilizzati oggetti e attrezzature per attirare l'attenzione degli spettatori.

Il complesso fenomeno del *Musiktheater* comprende al suo interno diverse forme artistiche, ognuna delle quali ampiamente rappresentata nei repertori contemporanei, tra cui si annoverano ad esempio i *Singspiele*, cioè rappresentazioni del genere operistico in cui le parti cantate sono alternate a parti recitate in prosa, o i racconti musicali. La *Kinder- und Jugendoper* è sicuramente il fenomeno più articolato del genere: con questa definizione si intendono le manifestazioni operistiche per i giovani o con interpreti giovani, ma anche direttamente composte da giovani, basate su fiabe classiche o inedite, o rielaborazioni per bambini delle grandi composizioni della tradizione. Compare nei repertori teatrali a partire dagli anni Venti come genere riservato al periodo natalizio, sia per avvicinare il pubblico giovane al teatro, sia come strumento di guadagno, e dagli anni Cinquanta si diffonde nelle due Germanie ampliando l'offerta artistica con composizioni inedite. Il genere nasce all'interno del più grande settore operistico, sia nei teatri locali che nelle grandi Operhäuser, dove a differenza dei primi gode di più attenzione e spazio di rappresentazione, soprattutto grazie alle maggiori sovvenzioni economiche.

[18] Annett Israel, *Darstellende Kunst für ein junges Publikum*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2005, p.2, traduzione dall'originale inglese disponibile online al link http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/xyz05dt_israel.pdf.

Oggi esistono molti esempi di teatri dell'opera per bambini e ragazzi e sono anche frequenti le *Tourneeoper* che portano in tutto il paese le proprie rappresentazioni, sia classiche che inedite, mentre sono più rari i gruppi di *Freie Theater* che si occupano di questo genere.

La danza, in quanto forma di espressione per il teatro, si è stabilita come genere artistico autonomo nel corso dello sviluppo dell'arte performativa in gruppi di artisti professionisti che, nei teatri dell'opera, andavano in scena con produzioni del balletto classico di argomento fiabesco rivolte a bambini e famiglie. All'interno dei teatri municipali e nazionali si sono sviluppati sempre più repertori di balletto adatti al pubblico giovane, ma esistono anche esempi di *ensemble* nella *Freie Szene* che propongono forme di danza contemporanee, rompendo con l'estetica del balletto classico e presentando drammaturgie innovative, spesso inframmezzate dall'intervento di attori o registi che dialogano con il pubblico e con i ballerini.

Sebbene tutti i generi appena descritti esistano come manifestazioni di arte performativa autonome, il superamento dei confini e la conseguente compenetrazione di stili e forme espressive cui si accennava sopra ha consentito uno sviluppo significativo sia del repertorio di proposte artistiche rivolte ai giovani all'interno dei teatri, sia del suo ruolo culturale.

1.4 Problemi di definizione e tendenze attuali

Le produzioni teatrali per bambini e ragazzi dell'attualità raggiungono in Germania ogni anno dai 4 ai 5 milioni di spettatori approssimativamente. Un terzo delle rappresentazioni ha luogo nelle centinaia di teatri locali, nazionali e privati, mentre la restante percentuale è composta da spettacoli itineranti realizzati soprattutto da compagnie private. Secondo una ricerca condotta dall'ASSITEJ-Deutschland (Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche), nella stagione 2001/2002 sono stati coinvolti 2,3 milioni di spettatori, tra bambini, ragazzi e famiglie nel circuito del *Kinder-*

und Jugendtheater, per un totale di 17.000 rappresentazioni di 990 allestimenti diversi, studio che però non tiene conto dell'attività dei *Freie Theater*[19].

Secondo l'autrice Ingrid Hentschel[20], docente di estetica, teatro e comunicazione presso l'università di Bielefeld, il teatro per i giovani si può distinguere da quello per adulti attraverso alcune particolarità di natura soprattutto estetica, come l'utilizzo di elementi stranianti, tecniche di teatro nel teatro, rottura della linearità dell'azione tramite canzoni o cambiamenti di prospettiva e interventi diretti del pubblico, così come altri mezzi riconducibili al teatro epico che, nelle produzioni del genere, troverebbero maggiore impiego che altrove; mentre sul livello linguistico le rappresentazioni sono vincolate a un realismo piuttosto rigoroso.

Tuttavia i motivi del teatro epico non sembrano poter costituire elementi specifici del teatro per i giovani, in quanto rintracciabili in tutto il teatro post-brechtiano. È infatti difficile dare una spiegazione univoca del fenomeno riassumibile sotto la definizione di *Kinder- und Jugendtheater*, perché complesso ed eterogeneo:

> Mit den Begriffen Kindertheater und Jugendtheater werden seit Beginn des 20. Jahrhunderts die beide Sphären des Theaters für Kinder und Jugendliche als eine Theaterform mit erwachsenen Schauspielern und des Theaters der Kinder und Jugendlichen als eine Theaterform mit Kindern und/oder Jugendlichen als Laiendarsteller begriffen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde dann der gekoppelte Begriff Kinder- und Jugendtheater gebräuchlich.[21]

La comparsa di questa definizione risale in realtà già agli anni Sessanta, quando nell'allora Germania Ovest comincia a essere utilizzata per distinguere il teatro per giovani dilettantistico da quello professionale con intenti emancipatori, che si stava sviluppando in quell'epoca. A partire dalla metà degli anni Novanta si diffonde parallelamente una nuova definizione, quella di *Junges Theater*, che diventa via via un'etichetta utilizzata dai teatri per giovani di nuova fondazione e da teatri già esistenti che decidono di darsi un nuovo

---

[19] Cfr. Jürgen Kirschner, *Vielfältige Strukturen*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2005, versione tradotta dall'originale inglese disponibile al link http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/xyz05dt_kirschner.pdf.
[20] Cfr. Hentschel 2016, p. 109.
[21] Taube 2012, p. 11.

orientamento e con ciò un nuovo nome[22]. A questa denominazione corrisponde un'immagine originale del teatro per ragazzi, ora visto come «gesellschaftlich kritisches Theater»[23] che mira a mostrare agli spettatori il mondo al di là dei loro orizzonti grazie all'ampliamento della propria prospettiva artistica, in virtù della sempre più complessa e cangiante realtà in cui i giovani crescono.

Caratteristica fondamentale dello *Junges Theater* contemporaneo, ripresa dalla definizione classica del *Kinder- und Jugendtheater* registrata da Taube, è la partecipazione diretta di bambini e ragazzi nelle rappresentazioni, nelle performance e nei processi di ricerca artistici condotti dai teatri stessi. Il teatro diventa strumento del processo di formazione artistico e sociale e per questo il bambino/ragazzo assume un ruolo centrale. Di conseguenza lo spazio del teatro è un luogo di ricerca e sperimentazione che fonda la sua azione sui principi dell'apprendimento artistico di partecipazione e gioco, determinando forme e contenuti in base a ciò che i giovani, tramite il mezzo della performance teatrale, vogliono raccontare di sé e del mondo. Così il teatro non soltanto crea luoghi di costruzione di nuove prospettive, ma permette anche che simili punti di vista diventino percepibili e comprensibili.

Grazie a una simile concezione pedagogica del teatro, i confini tra produzione artistica professionale e produzione artistica con fini educativi si sono sovrapposti, registrando una compenetrazione tra produzione e ricezione del prodotto teatrale che consentirebbe al teatro di raggiungere livelli di qualità più alti[24]. A ciò segue lo sconvolgimento del concetto di teatro professionale riassunto nella definizione di *Kinder- und Jugendtheater* diffusasi alla fine del secolo scorso, mentre perde gradualmente senso anche la prassi di accostare i concetti di valore culturale e qualità del prodotto artistico a quello di professionalità.

Per gli artisti del settore, lo *Junges Theater* rappresenta «a public space for young people to discover the world in an artistic fashion, to question this world and perhaps to understand it a little better»[25]. A partire dalle molteplici

---

[22] Ne sono esempi il Junges Ensemble Stuttgart, il Junges Schauspielhaus Hamburg, il Junges Schauspielhaus Düsseldorf e il Junges Theater di Potsdam.
[23] Taube 2012, p. 12.
[24] Cfr. Hentschel 2016, p. 254.
[25] Taube 2008, p.4.

tradizioni e dai differenti progressi compiuti nell'epoca della Germania divisa e dall'esperienza dello *Emanzipatorisches Theater*, lo *Junges Theater* odierno ha sviluppato un obiettivo ben identificato che risiede nel raggiungere un profilo culturale riconosciuto e socialmente rilevante, facendo leva sulla consapevolezza degli artisti riguardo la loro responsabilità nei confronti delle generazioni più giovani. Secondo Taube, difatti, la definizione corrente rimanda ad associazioni con i concetti di radicalità, ribellione e anticonformismo, che stanno alla base del programma estetico proposto dal settore: molte delle produzioni pongono domande sulla responsabilità sociale dell'individuo e sul ruolo delle relazioni umane, sono influenzate dai nuovi *media* e dalla varietà delle culture giovanili e mirano, pertanto, a essere estremamente influenti nel rappresentare l'intera realtà sociale del pubblico, portando in scena personaggi di tutte le età. Alcuni produttori e registi del *Junges Theater* guardano alla loro arte come un atto di «critical resistance»[26] e includono pertanto il tema della resistenza giovanile nei loro programmi, proponendo forme drammaturgiche basate su testi che dipingono la realtà su tanti livelli diversi, abrogando l'idea secondo cui bambini e ragazzi necessiterebbero di immagini semplificate. A causa della sempre maggiore complessità delle condizioni di vita e delle strutture relazionali tra i giovani, non è più possibile agire sulla coscienza individuale con il fine di cambiare determinate dinamiche. Lo *Junges Theater* aspira piuttosto a proporre sfide insolite e a incoraggiare gli spettatori tramite la creatività artistica, «to make their young audiences more self-confident, critical and, unquestionably, streetwise too»[27].

Stando alle considerazioni di Klaus Schumacher, direttore del Junges Schauspielhaus di Amburgo,

> the concept of "Junges Theater" contains a whole package of different connotations with a variety of meanings: a young environment, young characters, a young audience, young artists, an ambitious search for new forms, an appetite for innovation and a high measure of vitality.[28]

---

[26] Ibidem.
[27] Ivi, p. 6.
[28] Klaus Schumacher, *Young theatre. Theatre for children has finally grown up*, "Ixypsilonzett", Heft 1, Verlag Theater der Zeit, 2008, p. 25.

Il tipo di produzioni che propone con il suo *ensemble* ad Amburgo, però, non è mirato a un pubblico composto esclusivamente da giovani, sebbene i mondi fittizi che mette in scena siano sempre riferiti alle schiere dei più giovani e a questioni familiari, bensì aspira alla trasversalità generazionale proprio per consentire un'esperienza onnicomprensiva del mondo in generale e dell'arte drammatica in particolare. Secondo l'autore i fenomeni del teatro *per* giovani e del teatro *con* i giovani, sebbene interconnessi, non possono essere sovrapposti, ma devono piuttosto camminare uno di fianco all'altro: i giovani devono poter godere di produzioni di alta qualità e di ampio respiro artistico, concepite quindi da compagnie professioniste, ma allo stesso tempo hanno il diritto di imparare e di crescere attraverso le esperienze direttamente *on stage*[29].

Dovendo confrontarsi costantemente con la complessità del mondo giovanile e quindi con una grande varietà di prospettive, il teatro per ragazzi non può imporsi limiti nella scelta di temi, soggetti e mezzi artistici. Per questo, come già accennato sopra, la compenetrazione di varie forme espressive è una pratica assidua nel teatro contemporaneo. I repertori variano da rappresentazioni in chiave fiabesca, con personaggi e tematiche sempre validi, ad allestimenti più attuali, dallo stampo quasi giornalistico, che affrontano problematiche sociopolitiche come i pregiudizi verso lo straniero o la disoccupazione giovanile, o al cosiddetto *Klassenzimmerstück*[30], un tipo di rappresentazione diffuso principalmente in Germania, in cui l'attore, il più delle volte da solo, si esibisce nel contesto reale di un'aula scolastica, direttamente durante l'orario di lezione, difronte a un pubblico di alunni e insegnanti. Una simile forma teatrale si è diffusa soprattutto negli ultimi anni come mezzo per avvicinare i giovani al teatro, soprattutto a causa di una sempre minore propensione delle scuole – dovuta a motivi economici e organizzativi – a incentivare giornate educative al teatro.

A contribuire al variegato e multisfaccetato panorama del teatro tedesco per il pubblico giovane, concorre anche la propensione, già accennata prima, a

---

[29] Schumacher 2008, p.26.

[30] Cfr. Eckhard Mittelstädt, *Kinder- und Jugendtheater als ästhetische Bildung*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2005, p. 3, versione tradotta dall'originale inglese disponibile online al link http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/xyz05dt_mittelstaedt.pdf.

rendere i bambini e i ragazzi partecipi degli allestimenti. La caratteristica intrinseca alla performance teatrale dell'asimmetria istituzionalizzata tra attore e spettatore causa uno sbilanciamento tale da rendere la comunicazione artistica iniqua e ciò è ancora più vero nel teatro per giovani a causa delle differenze di età. L'esperienza dello *Emanzipatorisches Theater*, risultante dai movimenti di riforma sociale degli anni Sessanta e Settanta, ha tentato di risolvere la disparità tramite il coinvolgimento del pubblico nelle rappresentazioni, stabilendo quindi un contatto diretto tra attore e spettatore. Eppure in questa fase gli intenti dei teatri erano principalmente di natura didattica e politica e l'obiettivo finale era l'apprendimento da parte dei giovani del loro potenziale di cambiamento sociale. Pertanto, il ruolo primario degli ideali sociopolitici di produttori, autori e registi che, gestendo l'incontro tra attori e pubblico all'interno delle messe in scena, veicolavano determinate opinioni, non poteva che rafforzare invece lo sbilanciamento tra le due parti. Dopo un simile fallimento, le produzioni odierne che aspirano al superamento di questa divisione, non sono più orientate alla collaborazione del pubblico nell'allestimento della *pièce*, bensì alla partecipazione attiva del bambino e del ragazzo nella creazione stessa della *pièce*: attori e spettatori hanno il medesimo ruolo nel modellare gli spazi, le storie e i materiali della messa in scena. Si generano così spettacoli in cui il pubblico coopera alla disposizione della scenografia e prende parte al gruppo di attori, improvvisando dialoghi e riempiendo lo spazio fisico del palco[31].

Il rapporto comunicativo tra attore e spettatore è oggetto anche del contributo di Gabi dan Droste e Kolja Burgschuld apparso nel primo quaderno dell'edizione 2014 della rivista *Ixypsilonzett*, periodico dedicato al teatro per il pubblico giovane edito dal Verlag Theater der Zeit e oggi diretto da Wolfang Schneider[32]. I due autori rilevano numerosi esempi di performance teatrali che coinvolgono lo spettatore come partecipante attivo del prodotto scenico, e si

[31] Cfr. Sinjie Kuhn, *Audience participation in children's theatre performances*, "Ixypsilonzett", Heft 1, Verlag Theater der Zeit, 2008, pp. 27-29.
[32]Cfr. Gabi dan Droste, Kolja Burgschuld, *Von der Illusion zur Realität*, "Ixypsilonzett", Heft 1, Verlag Theater der Zeit, 2014, versione tradotta dall'originale inglese disponibile online al link http://www.theaterderzeit.de/archiv/ixypsilonzett/2016/10/.

soffermano sul ruolo dello spazio teatrale come «Raum der Öffentlichkeit»[33]. Nel teatro tradizionale dei *Weihnachtsmärchen* la scena si costituiva nei confronti dello spettatore come *Illusionsraum*: l'attenzione del pubblico era orientata verso la realtà fittizia creata sulla scena dagli attori, ai quali corrispondevano personaggi ben identificati e fissi. Oggi invece i giovani spettatori sono piuttosto co-creatori insieme agli interpreti: un esempio è il *Musiktheater* contemporaneo, dove spesso i musicisti non sono disposti in luoghi fisici esterni al palco o nella classica fossa dell'orchestra, ma direttamente sul palco, all'interno dell'azione stessa. La tradizionale gerarchia tra emittente e ricevente è così abolita e, pertanto,

> Das Spiel wechselt zwischen dem Modus der Präsentation und Demonstration der Performer, die ihr Publikum permanent direkt ansprechen, und Momenten, in denen Kinder selbst ausprobieren, anfassen und miteinander sprechen. Der Gegensatz von Bühnen- und Zuschauerraum löst sich hier in einem gemeinsamen Raum auf, den alle Beteiligten aktiv teilen. Die Grundstruktur des Raumes ermöglicht den Kindern nicht nur die Performer, sondern auch sich gegenseitig zu beobachten.[34]

Una tendenza in crescita è inoltre quella delle compagnie teatrali di sviluppare produzioni proprie, cioè *pièces* create all'interno del teatro stesso da autori, drammaturghi, registi e attori insieme che possono successivamente essere adattate da altre compagnie: ciò comporta esperienze di ricerca sempre maggiori e il coinvolgimento immediato di interpreti e produttori in un più energico lavoro di gruppo che verrebbe percepito anche dal pubblico grazie allo «actors' pleasure in performing the play, the authenticity of the characters and the liveliness of the language»[35].

Alla luce dell'ampliamento di prospettive estetiche che caratterizza il *Kinder- und Jugendtheater* odierno, Ingrid Hentschel[36] rileva una crescente propensione da parte degli artisti del settore a non rilegare l'attività di un simile genere artistico entro i confini di una singola definizione, soprattutto per quanto riguardo lo *Jugendtheater* (qui si vuole intendere il teatro dedicato ai ragazzi adolescenti, distinguendolo da quello rivolto ai *Kinder*). Questo

[33] Ivi, p. 4.
[34] Ibidem.
[35] Christian Schönfelder, Nina Peters, *Typically German?*, "Ixypsilonzett", Heft 1, Verlag Theater der Zeit, 2008, p.11.
[36] Cfr. Hentschel 2016, p. 95.

significa che il concetto stesso, inteso come l'insieme delle rappresentazioni teatrali pensate per il pubblico giovane o messe in scena da artisti giovani, non corrisponde più necessariamente alla realtà scenica. Difatti la pluralità di esiti artistici rende molto labili anche i confini tra *Junges Theater* e *Erwachsentheater* e non soltanto quelli tra i diversi generi intrinseci al teatro giovanile. Secondo l'autrice, che nel suo *Theater zwischen ich und Welt* cerca di individuare le motivazioni che legittimano l'esistenza di questo tipo di teatro, un problema da tenere in considerazione quando si parla di teatro *per* i giovani, è l'immagine che nel mondo degli adulti si ha dell'infanzia e dell'adolescenza, così come le sue diverse configurazioni storiche, culturali e geografiche. Del resto oggi la *Jugendlichkeit* è trattata sempre più spesso come attributo dell'età adulta, soprattutto nel campo dell'industria e della pubblicità, tanto che l'età adulta vede liquefarsi progressivamente i propri confini, esattamente come succede per il fenomeno della gioventù:

> wenn das traditionelle Jugendtheater, seinem hergebrachten Selbstverständnis gemäß, spezielle Themen in einer speziellen, für Jugendliche besonders attraktiven Ästhetik auf die Bühne bringt, so wird verständlich, wie viele Probleme es heute damit haben muss. Immer schwieriger wird es festzustellen, was vorrangig Jugendliche angehen soll[37].

Mentre lo *Emanzipatorisches Theater* della seconda metà del XX secolo mirava a sostituire i valori tradizionali e conservativi con nuovi valori emancipatori, lo *Jugendtheater* attuale si scontra con la difficoltà di approcciare il suo pubblico tramite interventi educativi o politici. Inoltre, l'indiscutibile indefinitezza della *Jugendlichkeit* in quanto fenomeno culturalmente determinato, alla quale aspirano però trasversalmente tutte le altre generazioni – perché propagandato come ideale dai mezzi di comunicazione di massa –, rende i giovani tendenzialmente «erziehungsresistent»[38]. Se le motivazioni pedagogiche e politiche che lo legittimavano fino agli ultimi decenni dello scorso secolo diventano inconsistenti, secondo l'autrice si andrebbe incontro a una progressiva perdita di identità del teatro giovanile, almeno per quello che si intendeva fino a pochi decenni fa con questa definizione, ma non tiene conto delle trasformazioni di

[37] Ivi, p. 98.
[38] Ivi, p. 121

tutto il Novecento che hanno messo in crisi sia l'idea di identità, sia quella di valori sovraordinati da impartire. Occorre quindi tenere in considerazione che il teatro oggi non può più avere pretese educative di quel genere. A una simile conseguenza alcuni autori teatrali contemporanei[39] reagiscono proponendo un tipo di teatro che sappia approcciare il pubblico tramite valori quotidiani e condivisibili, che facciano concreto riferimento alla vita dei giovani, pretendendo quindi un orientamento strettamente realistico e appellandosi a motivazioni empiriche. Lo *Jugendtheater* vorrebbe essere più attuale degli altri generi teatrali, fare riferimento alla cultura dei *media* e alla cultura pop, quindi al mondo culturale che i giovani consumano.

Eppure sempre la Hentschel si scontra con una simile visione e evidenzia come un orientamento così rigorosamente realistico non possa essere assunto a unico modello, soprattutto perché i giovani non sono unicamente interessati a ciò che succede nella loro vita personale, e auspica piuttosto un teatro di qualità che sappia avvicinarsi al pubblico presentando prospettive diverse: «sie wollen auf die Welt zugehen, dem ewigen Spiegel pubertärer Selbstgezogenheit entrinnen und sich anders als im alltäglichen Allerlei wahrnehmen können»[40]. La realtà odierna è infatti frammentata e contraddittoria, i valori univoci hanno perso legittimità e l'identità del bambino e del giovane è complessa tanto quanto quella dell'adulto, così come complesso è il processo di costruzione di tale identità. Secondo questa concezione il teatro dovrebbe quindi offrire loro drammaturgie inconsuete e linguaggi estranei, tramite storie in grado di catturare il loro interesse perché capaci di arricchire le loro esperienze e perché direttamente indirizzate a loro, ma anche in grado di coinvolgere il pubblico come potenziale interlocutore, e non come destinatario passivo. Con questa proposta, la Hentschel rivendica il ruolo dell'arte in generale di mostrare *l'altro*:

> Also sollten Jugendtheatermacher den Mut haben, das Andersartige, das Unbekannte, in den Massenmedien gerade nicht Vorherrschende, anzubieten. Ist das nicht Funktion von Kunst: unsere Wahrnehmung zu erweitern, der Welt, aber auch uns selbst gegenüber?[41]

[39] L'autrice si riferisce ad esempio a Lutz Hübner, vincitore del Jugendtheaterpreis nel 1998.
[40] Hentschel 2016, p. 126.
[41] Ivi, p. 128.

1.5 Jan Friedrich: *Jugendtheater* e non solo

La concezione secondo cui il teatro per bambini e ragazzi avrebbe la funzione di presentare la frammentarietà del mondo e le sue contraddizioni e il fatto che questa funzione sia connessa, più in generale, al ruolo dell'arte trova una conferma nel teatro di Jan Friedrich. L'autore infatti rileva in diverse dichiarazioni che un problema di molti teatri rivolti ai giovani è l'eccessiva dipendenza dalle scuole e dagli insegnanti, riflette quindi su quanto il successo di alcune *pièce* sia fortemente legato a pretese didattiche e a valori educativi appartenenti al mondo adulto, e accusa:

> Der Gefälligkeitsdruck ist sehr hoch in dieser Sparte, die Theaterkünstler im Spagat, ihr junges Publikum ernst nehmen zu wollen, andererseits aber auch ständig den Moralvorstellungen der Lehrer und Eltern zu entsprechen. Der Widerspruch zwischen Kunst und Pädagogik wird zum Kompromiss auf Kosten der Kunst[42].

Auspicando, quindi, un teatro in grado di pretendere maggiore autonomia, anche riguardo al sovvenzionamento, Friedrich ribadisce l'importanza di coinvolgere il pubblico senza correre il rischio di presentare realtà mistificate e semplificate, e si interroga su come sia possibile offrire scenari complessi e contraddittori come quelli contemporanei, che risultino allo stesso tempo comprensibili e riconoscibili.

Dall'analisi delle sue opere si è potuto costatare che il teatro di Jan Friedrich sembra realizzare proprio un simile auspicio, rimediando quindi ad alcune delle debolezze del teatro per giovani contemporaneo, che spesso si limita a coinvolgere il pubblico giovane tramite semplicistiche rappresentazioni della realtà quotidiana. Secondo buona parte della critica teatrale relativa al suo lavoro, il merito dell'autore sarebbe infatti quello di aver proposto confronti non convenzionali tra il pubblico cui si rivolge e la realtà individuale e sociale rappresentata sul palcoscenico. Stando all'opinione di esperti come il

[42] Friedrich Jan, *Mein ideales Kinder- und Jugendtheater*, "KJTZ-Blog", 2 dicembre 2012, https://kjtz.co/2014/12/02/jan-friedrich-mein-ideales-kinder-und-jugendtheater/.

costumista Clemens Leander e la drammaturga Camilla Schlie[43], che si è occupata in diversi casi di Friedrich, in genere le rappresentazioni sceniche del teatro rivolto al pubblico giovane propongono modelli unilaterali e superficiali, mentre ciò di cui avrebbe bisogno il panorama culturale per i giovani è proprio un approccio estetico che rispecchi la multidimensionalità e la complessità del mondo odierno, anche da prospettive differenziate.

In effetti il punto nodale delle vicende rappresentate nelle opere di Friedrich, come si vedrà nei capitoli successivi, è l'incertezza che domina la soglia dell'*Erwachsenwerden* e la costruzione dell'identità personale intesa come processo in continua evoluzione. In *Mein name ist Peter* questa dimensione assume i contorni del rapporto tra sogno e realtà, in mezzo al quale il protagonista si trova progressivamente schiacciato fino a dover scegliere da che parte stare. *Mir nichts dir nichts*, un'opera dai connotati marcatamente realistici, definita «beängstigend realistisches Psychogramm»[44], pone invece l'accento sulla tensione che intercorre tra la *Selbstfindung* e il confronto con l'altro, in un contesto in cui tutte le dinamiche interpersonali e sociali si stanno ridefinendo. I personaggi del dramma sono figure che agiscono all'interno di un gruppo mostrando debolezze, vulnerabilità e ansie. Non ci sono barriere contro le quali devono scontrarsi, se non il giudizio reciproco e la sperimentazione di modelli relazionali inediti che li portano inizialmente a ingannare se stessi, e poi a rimettersi in discussione. Con un linguaggio fortemente colloquiale e quasi «an die Grenze des Erträglichen»[45] che però raggiunge anche punte poetiche (come nel monologo finale), Friedrich mette in scena la *Ungewissheit* della vita contemporanea.

Allo stesso modo in *Deals*, il processo di costruzione identitario di figure come Isabella e Gregor affronta le difficoltà che scaturiscono dal non riconoscersi completamente in modelli preconfezionati di genere, di sesso, ma

---

[43] Cfr. Clemens Leander, Camilla Schlie, *Im zweifel für den zweifel*, "Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft", gennaio/febbraio 2015, pp. 14-16, http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/assets/Uploads/dgwebmag-15-1.pdf.

[44] Dalla motivazione della giuria per l'assegnazione dello Jugendtheaterpreis 2014 del KJTZ, http://www.kjtz.de/fileadmin/inhalt/pdf/presse/PM_Nominierungen_DKTP_DJTP_2014_final.pdf.

[45] Dalla motivazione della giuria per il secondo premio vinto in occasione del concorso letterario del BDAT, http://www.theaterverlagmuenchen.de/index.php/neue-stuecke.

anche di ruolo all'interno del contesto familiare. La famiglia diventa quindi arena di confronto di individualità opposte, a cui partecipano gli adulti stessi, perché la formazione dell'identità non è un lavoro pertinente solo all'età adolescenziale, e non risparmia nemmeno i più piccoli che a nove anni riescono già a confrontarsi con la morte.

Così anche in *Szenen der Freiheit* la ricerca di sé e dell'altro si realizza attraverso la decostruzione di determinati stereotipi di genere e di sesso, ma ancora più rilevante è che una simile operazione non è portata avanti tramite la proposta di modelli alternativi, bensì attraverso la composizione di immagini multiformi e non definite, caratteri eterogenei e spesso ambigui, dove la ricerca comincia in primo luogo dalla constatazione che la libertà nella società contemporanea è problematica, e che pertanto «der Wunsch nach Orientierung, nach Grenzen, nach Beschränkung ist total noch da»[46].

L'etichetta del *Kinder- und Jugendtheater*, così come si è diffusa in molti casi a partire dalla seconda metà del Novecento, sembrerebbe quindi non essere esaustiva per descrivere la drammaturgia di Friedrich che infatti, con le opere di cui si tratterà nel secondo e terzo capitolo, si allontana da certe delimitazioni di genere.

[46] Dall'intervista per il portale online del Deutsches Theater Berlin (si veda alla sezione Introduzione, nota 2).

2. La drammaturgia di Jan Friedrich

2.2 L'attività teatrale

Il primo lavoro di risonanza nazionale di Jan Friedrich è *Mir nichts dir nichts*, un dramma per ragazzi uscito nel 2012 per i tipi del Theaterverlag München, casa editrice di Amburgo che si occupa di teatro per bambini e ragazzi. Con questa opera, in occasione del quarto concorso letterario organizzato dal Bundes Deutscher Amateurtheater (BDAT), vince il secondo premio per il tema "Sinn-Suche" ed è nominato per il Deutscher Jugendtheaterpreis del 2014 tenutosi al Theaterhaus di Francoforte sul Meno e organizzato dal KJTZ. L'opera è poi tradotta in rumeno nell'ambito del progetto europeo Fabulamundi[1], e rappresentata a Târgu Mureș il 27 novembre del 2015.

Il secondo lavoro a entrare nella scena teatrale tedesca è *Mein Name ist Peter*, un testo per bambini a partire dai dieci anni (così è specificato nell'indicazione dell'autore), che arriva al GRIPS-Theater nel 2013 in occasione del Kindertheaterpreis di Berlino, rappresentato ancora dal Theaterverlag München. L'opera è poi selezionata nel 2014 per il Deutscher Kindertheaterpreis, organizzato a Francoforte in concomitanza con lo Jugendtheaterpreis di cui sopra, e messa in scena per la prima volta allo Schotte Kinder- und Jugendtheater di Erfurt[2] il 30 gennaio 2015.

Il suo terzo lavoro, *Deals*, esce nel 2014 per il Verlag der Autoren e vede la sua prima assoluta il 25 aprile 2015 nel Ballhof Zwei dello Staatsschauspiel di Hannover per la regia di Hanna Müller. L'opera è poi messa in scena a Heidelberg come ospite del premio letterario JugendStückPreis in occasione dello Stückemarkt 2016[3].

Szenen der Freiheit è il suo lavoro più recente e anche il primo a non rientrare nei repertori di *Kinder-und Jugendtheater*. L'opera è curata a sua volta dalla casa editrice indipendente Verlag der Autoren, e la prima messa in

---

[1] Progetto finanziato dalla Commissione Europea e dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo in Italia; si veda l'introduzione del presente elaborato, e il sito http://www.fabulamundi.eu/en/.
[2] https://theater-die-schotte.de/programm/mein-name-ist-peter.
[3] http://www.theaterheidelberg.de/?events=deals-02-05-2016-1100.

scena si tiene al Deutsches Theater di Berlino il 13 giugno 2015 in occasione degli Autorentheatertage, per la regia di Fabian Gerhardt, con un progetto di collaborazione tra il teatro e la Universität der Künste di Berlino, da cui provengono gli attori.

Nelle pagine seguenti si esporrà una breve analisi delle prime tre opere di Friedrich, per poi passare a un'indagine più approfondita su *Szenen der Freiheit*. Nei tre paragrafi che seguono, l'ordine di presentazione delle *pièces* non è cronologico, in base all'anno della prima messa in scena, ma si delinea attraverso i caratteri che consentono l'accostamento di ciascuna opera alle specificità del *Kinder- und Jugendtheater* contemporaneo, così come tracciate nel capitolo precedente. Partendo da *Mein Name ist Peter*, che già per l'indicazione inserita dall'autore («Für Kinder ab 10, von Jan Friedrich») sembrerebbe rientrare a pieno diritto nel contenitore estetico del *Kindertheater*, si proseguirà con *Deals*, riconosciuto dalla critica come esempio di *Jugendtheater*, per concludere con *Mir nichts dir nichts*, lavoro premiato a sua volta nell'ambito di concorsi dedicati al teatro per i giovani, ma già punto di aggancio con il più maturo *Szenen der Freiheit*, che sarà invece oggetto del capitolo successivo.

Un ulteriore presupposto alla base della disposizione che segue, strettamente connesso al precedente, è l'età anagrafica dei personaggi: se nella *pièce* del *Kindetheater* i protagonisti appartengono tutti, come è evidente, a una fascia di età preadolescenziale, nelle due opere successive l'autore si sofferma sugli anni dell'adolescenza e su quelli immediatamente precedenti all'entrata nel mondo degli adulti - categoria, quella degli adulti (si legga: i genitori), che sembra non avere spazio nei testi di Friedrich, se non quando a loro volta si comportano da ragazzi, come nel caso di *Deals*. In questo modo si traccia una sorta di percorso di crescita dei protagonisti stessi, così i Leon, le Mia e gli Hecktor di *Mir nichts dir nichts* potrebbero facilmente essere la versione più giovane degli Josch, delle Lore o delle Anni di *Szenen der Freiheit*.

2.3 *Mein Name ist Peter*

Mein Name ist Peter[4] è un *Kindertheaterstück* nato nell'ambito dello Autorenworkshop del 2012 organizzato dal GRIPS-Theater di Berlino, dove è anche finalista al Kindertheaterpreis dell'anno successivo.

Si tratta di un'opera suddivisa in undici scene, ciascuna della quali riporta a mo' di titolo un'indicazione di regia sul luogo dell'azione. Il protagonista della storia è un bambino di nome Theo, di quasi undici anni, che aspetta Peter Pan perché lo rapisca e lo porti con sé nell'isola che non c'è. Il sogno di Theo è rimanere bambino per sempre per poter giocare e divertirsi tutta la vita, senza dover obbedire ai genitori o alle responsabilità del diventare grandi. All'alba dell'undicesimo compleanno Theo scrive una lettera a Peter Pan, dandogli appuntamento per la notte seguente. Ha già organizzato tutto: ha mentito a sua madre dicendole che dormirà da un amico per poter, invece, farsi trovare da Peter nel parco giochi vicino casa, dove lo aspetterà per partire insieme. Nonostante le rivelazioni di Rebecca, la sua ultra ragionevole sorella minore - che già a otto anni si preoccupa di cucinare per il fratello colazioni e merende vegane a salvaguardia dell'ambiente -, che gli confessa di non aver mai visto alcun bambino in calzamaglia volare sopra di loro, al contrario di quanto lui creda, Theo decide fiducioso di aspettarlo nel parco. Ma quando le sue aspettative sono disattese, decide che dovrà essere lui stesso Peter Pan, così indossa il costume verde e fa del piccolo *Spielplatz* il suo personale *Nimmerland*.

Ciò che gli manca è ora un compagno di avventure o, meglio, un Bambino Perduto per formare la compagnia di Peter Pan. Così nella terza scena compare Jenny, nove anni, bambina ingenua ma dotata di una sorprendente fantasia. Theo la "rapisce" dalla sua stanza senza alcuna difficoltà, anzi riuscendo a convincerla immediatamente che il suo nome è Peter Pan e che i due vivranno un'infanzia eterna lontani dalle costrizioni della famiglia; la

[4] Nel 2011 Friedrich porta in scena ad Halle il suo *Nimmerlandskinder*, una rielaborazione in chiave moderna della *pièce* originale di James Matthew Barrie del 1906, *Peter Pan e Wendy*. Essendo il testo irreperibile, tuttavia, non è stato possibile rintracciare eventuali punti in comune con *Mein Name ist Peter* (informazioni su *Nimmerlandskinder* disponibili online al link http://www.mz-web.de/halle-saale/halle-der-traum-vom-ewigen-jungsein-7422182).

conduce quindi nella loro isola personale - lo *Spielplatz* del quartiere - dove non esistono genitori né altre autorità, e dove possono inventare giochi di ogni sorta, senza preoccuparsi di andare a scuola. A seguito di dichiarazioni e giuramenti reciproci che decretano la loro appartenenza ai *Verlorenen Jungs* e un inequivocabile motto – «Froh! Unschuldig! Herzlos!»[5] – i due, ormai nel loro nascondiglio all'aperto nel parco giochi, si dedicano a una serie di giochi inventati sul momento che hanno come unica regola quella di trasgredire le leggi imposte dai genitori. Dopo aver ingoiato una dietro l'altra alcune gomme da masticare, strofinato la faccia nel fango, mangiato le unghie e ideato una sfilza di parolacce bizzarre, i due ricevono la visita inaspettata di Rebecca che, nel frattempo, ha sbirciato la lettera di Theo e è corsa preoccupata alla ricerca del fratello. Ora i *Verlorenen Jungs* sono in tre: Rebecca si deve occupare di procurare del cibo, mentre Theo e Jenny – ribattezzata Tigerlilly, dal nome del personaggio della principessa indiana del romanzo di Barrie – si divertono a captare i segnali degli extraterrestri con i polpastrelli dei mignoli.

Le cose si complicano la mattina successiva, quando Jenny comincia ad avere difficoltà di respirazione perché soffre di asma, così Theo è costretto a tornare nella stanza da cui ha "sequestrato" la bambina per recuperare il suo spray antiasmatico. Nel frattempo Rebecca cerca di tranquillizzarla, la rassicura sul poter tornare a casa in qualsiasi momento, le apre gli occhi sulla vera identità di Theo e le rivela il vero motivo per cui lui dice di odiare i propri genitori, e cioè perché pensa che essi odino lui. La spiegazione di Rebecca, quindi, secondo cui i genitori vorrebbero, anzi, più bene a lui che a lei, dato che è Theo ad aver ricevuto il regalo più costoso (una X-box), fa emergere un sentimento di drammatica insoddisfazione da parte di entrambi i fratelli, che si manterrà poi nelle parti successive del testo.

Una volta riuniti, i tre avvertono il pericolo di essere rintracciati perché Theo ha sentito la mamma di Jenny preoccupata ed è sicuro che avrebbe contattato la polizia. A questo punto è proprio Rebecca, che fino a quel momento non aveva fatto altro che contraddire il fratello e spinto Jenny a

[5] Jan Friedrich, *Mein Name ist Peter*, Theaterverlag München, Hamburg 2013, p. 16; il motto è ripreso dal romanzo di Barrie, dove a un certo punto della vicenda si spiega che solo i bambini felici, innocenti e spietati possono volare.

tornare a casa, a suggerire un nuovo nascondiglio, il ripostiglio sotto lo scivolo, e ad ammettere che in realtà anche lei aveva creduto nell'arrivo imminente di Peter Pan. All'aggravarsi del pericolo per i tre protagonisti, cresce anche l'adrenalina dell'avventura e, con questa, la tensione: Rebecca viene spedita fuori per il rifornimento di cibo, mentre Theo, annoiato, lascia Jenny da sola nel ripostiglio portando via con sé lo spray come assicurazione («Damit du nicht gleich nach Hause spazierst, wenn ich kurz weg bin»[6]). Rimasta sola, Jenny indossa gli abiti di Theo e si prepara ad uscire nonostante i divieti del ragazzo, soprattutto perché comincia a farsi avanti la paura di far preoccupare la madre. Quando Jenny e Rebecca, che nel frattempo è tornata, escono dal nascondiglio dovranno scontrarsi con la fermezza di Theo che non vuole a nessun costo lasciar andare Jenny, perché significherebbe rinunciare al suo personalissimo *Nimmerland*. Così blocca loro la strada e le costringe a tornare indietro nel nascondiglio, ripetendo con tono intimidatorio che è lui a stabilire le regole e spingendosi fino a intimorire Jenny con la minaccia di rompere il suo spray antiasmatico.

Nella penultima scena, che si svolge «Etwas später»[7], Theo è da solo davanti al parco giochi e piange quando, all'improvviso, appare Peter Pan. Dopo l'iniziale entusiasmo del protagonista, però, il dialogo tra i due assume toni macabri: il vero Peter vorrebbe portare via con sé Theo, ma non le due bambine, perciò gli consiglia di ucciderle come se fosse un gioco, rassicurandolo sul fatto che nell'isola che non c'è anche lui, a volte, uccide qualcuno, e che potrà dimenticarle entrambe con grande facilità. Dopo questa rivelazione, scioccante per il personaggio quanto per il lettore / spettatore, dal momento che conferisce all'intera *pièce* un carattere di terrore che fino a questo punto non si era nemmeno preannunciato, Theo sceglie di rimanere e respinge Peter con un dito medio, rinnegando il suo sogno di sempre di vivere un'infanzia eterna nell'isola che non c'è, perché il vero Peter Pan fa più paura degli adulti da cui vuole scappare.

[6] Friedrich 2013, p. 42.
[7] Ivi, p. 46.

L'opera si conclude con Theo e Jenny di nuovo sulla scena, mentre leggono ad alta voce le lettere che si stanno scrivendo a vicenda, e Rebecca che irrompe nello spazio offrendo al fratello il suo *Sojakakao*.

La *pièce* di Friedrich mette in scena il mondo dei bambini – o una piccola parte di questo – direttamente dal loro punto di vista, senza alcun intervento degli adulti. La storia si sviluppa infatti attraverso le angolature dei tre protagonisti, che si delineano man mano nei dialoghi. Theo aspira a una realtà diversa da quella in cui vive, una realtà costruita nei suoi sogni e ispirata alla storia del Peter Pan di James Matthew Barrie[8], in cui l'unica ambizione è quella di rimanere per sempre bambini. A cominciare dal viscerale desiderio di Theo, che la sorella riconduce alla mancanza di fiducia da parte del ragazzo nei confronti dell'amore genitoriale, la vicenda attraversa poi ulteriori passaggi drammatici, come la comparsa di un Peter Pan malvagio e il passato problematico di Jenny, che però non è mai realmente approfondito dall'autore, ma viene anzi toccato superficialmente tramite alcuni brevi accenni. Questi riferimenti, che gli altri due personaggi non sembrano nemmeno cogliere, sono pronunciati dalla stessa Jenny, fin dall'episodio del finto rapimento, nella terza scena:

THEO	Wenn du deiner Mama Bescheid sagst, dann ist es keine richtige Entführung. Wir müssen einfach so abhauen.
JENNY	Aber dann macht sie sich Sorgen.
THEO	Ja. Darum geht es ja.
JENNY	Dann werd ich von Polizisten abgeholt!
THEO	Hä?
JENNY	Ist mir schon mal passiert!
THEO	... Im Nimmerland gibt's keine Polizisten.
JENNY	Ach so.[9]

E ancora, nella settima scena, quando i ragazzi capiscono che la famiglia di Jenny potrebbe essere alla sua ricerca e che il gioco sta per finire:

THEO	Was? Warum willst du auf einmal nach Hause?

[8] James Matthew Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, trad. it. Francesco C. Ageno, Bacheca Ebook, 2011, http://www.aiutamici.com/PortalWeb/eBook/ebook/James_Matthew_Barrie-Peter_Pan.pdf.

[9] Friedrich 2013, pp. 12-13.

JENNY	Wegen den Polizisten.
THEO	Na und? Wir sind die verlorenen Jungs, klar? Froh, unschuldig, herzlos! Wir fliehen einfach irgendwohin, das ist doch gar kein –
JENNY	Die holen mich aber, Theo. Haben sie schon mal.[10]

Lungo lo svolgimento della storia non si scopre mai cosa sia successo a Jenny in precedenza, se sia stata effettivamente rapita o se si sia allontanata da casa di sua volontà. Eppure un simile motivo ripetuto più volte contribuisce ad ampliare la gravosità dell'atmosfera all'interno della quale si muovono i personaggi, creando un affetto discordante su tre diversi piani: il capitolo iniziale, in cui la lettera segreta di Theo a Peter Pan e le continue interferenze di Rebecca con il gelato di soia costituiscono elementi di riso; il riferimento introduttivo a Peter Pan, personaggio dell'immaginario infantile da ricondursi a un mondo fantastico e connotato positivamente; le componenti di comicità del testo.

Nonostante la drammaticità della vicenda, difatti, l'approccio drammaturgico di Friedrich fa emergere molti punti di comicità, che si individuano soprattutto nelle figure femminili: da un lato c'è il curioso personaggio di Jenny, una ragazzina di pochissime parole che fa della sua ingenuità il suo punto di forza; dall'altro Rebecca, che a otto anni si comporta come se fosse molto più esperta e saggia del fratello maggiore e ricopre il ruolo della sua controparte razionale, quella con i piedi per terra, quasi l'adulta della situazione. La comicità nel suo caso nasce dallo scarto tra l'immagine che il lettore può costruirsi di una bambina della sua età e la realizzazione di tale immagine nel personaggio di una sapientona vegana e ecologista che vuole "fare" l'adulta (sebbene alla fine ammetta di aver creduto anche lei a Peter Pan, di essersene perfino innamorata e di averlo aspettato per settimane nello stesso *Spielplatz*). Lo scarto si genera, quindi, anche nei confronti del fratello che, al contrario, è ancora saldamente ancorato al mondo delle favole – niente di più lontano dalle preoccupazioni ambientaliste della bambina. Jenny, a sua volta, con il suo essere tra le nuvole, i suoi modi innocenti e talmente accondiscendenti da farla finire in pericolo, e la sua stretta aderenza alle parole, sembra mettere inconsapevolmente in ridicolo la risoluta determinatezza di

[10] Ivi, p. 37.

Theo e la sua serietà, se non violenta sicuramente arrogante, riguardo all'intera vicenda della fuga. Anche in questo caso, il comico è costruito su un contrasto rispetto al personaggio del protagonista maschile, così la personalità di quest'ultimo si può identificare grazie ai termini di paragone che le due bambine rappresentano.

Il mezzo con il quale si realizza questa dimensione è soprattutto il linguaggio, segnatamente vivace per una *pièce* per bambini, e intriso di espressioni colloquiali e modi di dire tipici della lingua parlata. Una scena particolarmente rappresentativa è il momento dell'invenzione delle parolacce, in cui Theo coinvolge Jenny in un gioco linguistico che dà luogo a risultati scurrili e allo stesso tempo divertenti:

THEO	Arschpimmelblödscheiß!
	(Jenny lacht.)
THEO	Drecksmisthurenhund!
	(Jenny lacht.)
THEO	Sabberfroschkackfick!
JENNY	*(lacht.)* Ich will auch!
THEO	Dann los.
JENNY	Sag mir ein gutes Wort.
THEO	Denk dir eins aus.
JENNY	Zauberscheißkuh.
THEO	*(hält sich den Bauch vor Lachen.)* Was soll das denn sein? Ne Zauberscheißkuh?[11]

Eppure nel punto che precede lo scioglimento della vicenda, ovvero la svolta risolutiva di Theo che decide di rinunciare al suo sogno di scappare nell'isola che non c'è, il dramma assume un tono più serio e drammatico, quando il vero Peter Pan appare e incita Theo ad un'azione spietata e terrificante. Così come nel romanzo di Barrie, Peter dichiara «Im Nimmerland bring ich ständig irgendwelche Leute um. Ist ein Spiel, weißt du?»[12] e appella Theo come «Angsthase» quando si rifiuta di uccidere Jenny e Rebecca. Sebbene il personaggio originale di Peter Pan sia a sua volta un bambino cruento e pieno di contraddizioni, dipinto spesso negativamente nonostante il ruolo di protagonista, la comparsa improvvisa nel dramma di Friedrich di questa figura fiabesca ha un effetto straniante sia perché il motivo

[11] Ivi, p. 17.
[12] Ivi, p. 46.

dell'omicidio dissolve l'atmosfera bambinesca, sia per una ragione più strettamente estetica, e cioè l'entrata in scena di un personaggio della tradizione romanzesca, citato fin dall'inizio come carattere fittizio dai due fratelli protagonisti, in un gioco di incastri tra realtà e finzione che è il perno dell'intera opera.

Difatti lo scontro tra il mondo dei sogni di Theo e la realtà in cui la sorella cerca di riportarlo a tutti i costi scoppia nel momento in cui la paura di essere scoperti scatena una deviazione autoritaria e violenta in Theo, contro il quale le bambine non sanno reagire fino in fondo. Sarà proprio l'arrivo di Peter Pan a riportare Theo alla realtà: a questo punto il mondo dei sogni (e quindi l'ideale del *Nimmerland*) svela tutta la sua inconsistenza e si infrange, e Theo può rendersi consapevole della bellezza della realtà così come l'ha conosciuta grazie a Jenny. È proprio il suo personaggio infatti a rappresentare il punto di unione tra le due dimensioni. Significativo a tal proposito è il fatto che Theo, quando Peter insiste per scappare via insieme, faccia riferimento proprio al gioco dell'antenna per gli alieni insegnatogli da Jenny, perché rappresenta il simbolo di un mondo altrettanto esterno alla realtà, ma diverso da quello a cui corrisponde l'isola, nella quale ogni speranza di andare avanti è annullata. Un simile gioco, costruito sull'idea di un mondo *al di là* di quello terrestre, irraggiungibile ma quantomeno avvicinabile grazie agli strumenti offerti dalla fantasia, è, da un lato, il corrispettivo positivo del *Nimmerland* di Theo, dall'altro, poiché non ancora sperimentato, il simbolo di un'alternativa dal mondo reale a cui aspirare.

2.4 *Deals*

L'opera è divisa in quattro parti numerate (chiamate proprio *Teil*), di cui l'ultima è intitolata *Epilog*; all'interno di queste le scene sono suddivise tramite sottotitoli che con un'unica parola anticipano il tema che segue. Alcuni di questi sono ripetuti e sono quindi accompagnati da numeri progressivi. Il dramma, rivolto a un pubblico di adolescenti, è stato scritto quando l'autore

aveva appena diciassette anni[13]. I personaggi sono i componenti della famiglia Schlehberg: Simon, il padre, è un professore universitario che si è separato dalla moglie perché omosessuale; Ellen, la madre, consuma droga e beve, e ha difficoltà a prendersi cura da sola dei due figli; Benni, dodici anni, ha ingoiato il contenuto tossico di un gioco di esperimenti chimici per bambini ed è ricoverato in ospedale; sua sorella Isabella, quindicenne, sta sperimentando la fase di transizione tra l'infanzia e l'età adulta, mentre il suo ragazzo Gregor, di poco più grande, spacciatore, vende droga anche a Ellen e finisce per avere un ruolo determinante all'interno della famiglia.

Il dramma si apre con una scena intitolata *Beistand* e ambientata in una stanza di ospedale. Il ricovero in ospedale di Benni è l'occasione per tutti i membri della famiglia di riunirsi e affrontare questioni lasciate irrisolte, prima fra tutte la separazione tra i genitori. In questa difficile situazione infatti si riaffaccia il padre, Simon, che ha lasciato la famiglia tempo prima per affrontare la propria omosessualità e intende adesso tornare a casa per superare la faccenda tutti insieme. Ma la riappacificazione sembra non essere possibile e i conflitti vengono a galla fin dall'inizio, quando Ellen nega le proprie responsabilità verso l'atto sconsiderato del figlio e confessa di non essere ancora mai andata in ospedale, spiegando che «Er [Benni] hat mir erklärt, es ginge ihm gut -»[14]. Così la cena tra i due, Isabella e Gregor finisce per rivelarsi disastrosa e la tensione, che la ragazza tenta di tenere a bada con atteggiamento nervoso, scoppia in un rinfacciarsi a vicenda colpe e errori passati.

Friedrich dipinge il quadro di una famiglia complessa, mettendo insieme molteplici problematiche e ponendo a confronto diverse generazioni, nelle quali i ruoli corrispondenti all'età e alla posizione sociale perdono senso. Ellen è una madre instabile che non riesce pienamente a gestire le responsabilità dei figli, soprattutto a causa del risentimento che prova nei confronti dell'ex-marito, accusato di essere un padre assente e mortificato per aver avuto relazioni con i propri studenti. Il suo ruolo di madre non si rifà al

---

[13] Cfr. Wolfang Behrens, *Glück ist handelbar*, "Nachtkritik.de", 2 maggio 2016, http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/jugendstueckepreis/die-stuecke/deals/deals-kurzkritik.

[14] Jan Friedrich, *Deals*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2014, p. 18.

modello indicato dalla società come "normale" e di questo a soffrirne è in primo luogo lei stessa, che da un lato crede di non poter garantire ai propri figli la stabilità di cui avrebbero bisogno, dall'altro, però, rivendica contro la figlia il proprio diritto a gestire la famiglia secondo le sue regole. Difatti Isabella riconosce le sue mancanze di madre e la accusa di non comportarsi come una adulta: «Benimm du dich wie eine erwachsene Frau! Wie eine Mutter! Du hast zwei Kinder!»[15]; e allo stesso tempo cerca di assumersi da sola le responsabilità che Ellen sembra non volersi prendere, tanto che ad andare in ospedale da Benni per i primi giorni sarà solo lei.

In realtà la fragilità di Isabella affiora progressivamente lungo la vicenda e il rapporto con la madre viene ridefinito proprio alla luce di tali debolezze, che diventano il perno sul quale si bilanciano i ruoli delle due. L'equilibrio precario del loro rapporto sarà messo in crisi da Gregor, il fidanzato di Isabella che spaccia droga per garantirsi l'indipendenza economica da una famiglia che considera riprovevole e da cui vuole allontanarsi totalmente. Quando Isabella trova la madre e il ragazzo in casa mentre fumano erba e ascoltano musica, i contrasti emergono nella loro forma più violenta e Gregor finisce per diventare la valvola di sfogo della ragazza. Ma è proprio grazie a questo episodio, che non a caso è centrale nel testo, che possono spiegarsi tali contrasti. Gregor ammette di essere disposto a tutto per scappare dalla propria famiglia e di ammirare la famiglia Schlehberg perché in grado amarsi con sincerità nonostante tutti i conflitti; confessa anche di aver tentato il suicidio a dodici anni, proprio come Benni, e sprona Ellen a non assumersi tutte le colpe per la condizione del figlio. A sua volta Ellen confida al ragazzo di non essere andata subito in ospedale per paura di affrontare il figlio, con cui sente di non riuscire a comunicare.

D'altro canto Isabella emerge come una ragazza a metà tra il mondo dell'adolescenza e quello infantile. Il suo linguaggio scurrile e quasi violento e la sua capacità di comprendere le mancanze dei genitori, così come il tentativo di trovare una sorta di stabilità tra madre e padre, sono segni di una maturità acquisita in fretta, ma le reazioni nei confronti di Gregor e l'ingenuità con cui si

[15] Ivi, p. 33.

finge incinta per paura di essere abbandonata evidenziano le necessità e le paure proprie di una ragazzina di quindici anni. A conferma di ciò, il sogno della California e di Disneyland si prospettano come immagini della dimensione bambinesca alla quale Isabella è ancora legata e su cui il padre cerca di far leva per riscattarsi dalle proprie colpe di genitore.

Quando Ellen scopre che Gregor sottrae dei soldi a Isabella, promettendole di fuggire insieme in futuro, e dopo che Simon offre al ragazzo una ingente somma di denaro in cambio di sesso, la tensione che domina il dramma può sciogliersi, così come i contrasti tra i vari membri della famiglia. Il rapporto tra madre e figlia ritrova una stabilità dopo che Ellen prende le difese di Isabella contro Gregor, e allo stesso modo quello tra i due genitori, che insieme fanno di Gregor il capro espiatorio di ogni propria colpa, decidendo all'unanimità di allontanare il ragazzo, ma senza nascondere che «Er hat uns alle kaputt gemacht»[16].

La famiglia che dipinge Friedrich è una famiglia spaccata e drasticamente incapace di comunicare, che si riunisce solo a causa del tentato suicidio del figlio più piccolo. In questo vuoto si intromette Gregor, il *dealer*, appunto, che si insinua abilmente tra tutti sfruttando la situazione a suo vantaggio, per mero guadagno economico e fungendo da interlocutore per tutto ciò che i membri della famiglia non sanno più trovare tra di loro, come la comunicazione e l'affetto. Gregor è un personaggio dalla forte ambiguità: già il suo modo di esprimersi, basato su un linguaggio scarno e spesso composto di sole risposte monosillabiche, lo fa sembrare quasi assoggettato al carattere forte e irriverente di Isabella. Eppure il rapporto si ribalta immediatamente quando si scoprono i veri propositi del ragazzo, intenzionato a usare Isabella per appropriarsi della sua paghetta settimanale, ma allo stesso tempo emerge la profondità del ragazzo nel cogliere le dinamiche interne alla famiglia e nello smascherare le paure di ciascun membro.

In questa famiglia non c'è spazio per una facciata perbenista sotto cui nascondere drammi e segreti inconfessabili; per la famiglia Schlehberg la

[16] Ivi, p. 56.

facciata è già crollata e probabilmente non c'è mai stata[17]. Lo stesso vale per i singoli personaggi, che sono «facettenreichen Figuren, die in sich selbst vieles, auch Widersprüchliches, zulassen und ausagieren»[18]. Il personaggio di Isabella, ad esempio, è composto da più frammenti: a causa dell'ingenuità che la caratterizza si ritrova a pagare il suo stesso ragazzo senza rendersene nemmeno conto, convinta che si tratti solo di prestiti, e allo stesso modo crede ancora in una fuga romantica verso la California, dove spera che Gregor la porterà per vedere le balene nel parco acquatico che tanto sogna. Questa dimensione fiabesca però, non le impedisce la lucidità necessaria per vedere e comprendere la madre, alla quale rimprovera senza titubanze la mancanza di cure per la famiglia. Al contrario, Isabella sa guardare alla propria situazione familiare con occhio critico tanto da assumere lei stessa, in certe occasioni, il ruolo dell'adulta, così spiega a Gregor, riferendosi ai propri genitori: «die Menschen sind verletzlich, und sie halten unter Umständen die Realität nicht aus»[19]. Ellen a sua volta, proprio alla fine, dimostra di non aver perso del tutto di vista i propri figli: sarà infatti lei ad aprire gli occhi a Isabella su Gregor, e finalmente ammetterà poi a se stessa di sentire addosso la colpa del tentato suicidio del figlio, sebbene abbia tentato inizialmente di riversarla su Simon, che aveva regalato il gioco di esperimenti a Benni.

La conclusione, nella scena nominata *Beistand* – esattamente come quella che apre il dramma –, ha tutti gli elementi dello *happy ending*: Benni è ancora in ospedale e, dopo aver confessato a Gregor che il suo tentativo di morire non ha niente a che vedere con la propria famiglia, riceve dallo stesso una busta con dei biglietti aerei per quattro persone, direzione California. Gregor, che non vuole assumersi la responsabilità di un figlio, ha deciso di partire per sempre lasciando la propria famiglia e quella di Isabella che, dice,

[17] Cfr. Behrens 2016.
[18] Camilla Schlie, *Stell dir vor, wir lassen alles zurück*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2015, p. 10.
[19] Friedrich 2014, p. 15.

non ha bisogno di lui. Per la famiglia Schlehberg, invece, il sogno di Disneyland[20] e quindi di un futuro nuovamente insieme può ancora avverarsi.

2.5 *Mir nichts dir nichts*

Il dramma porta in scena un gruppo di amici appena diplomati che si riuniscono per quella che sembra l'ultima vacanza di gruppo. I personaggi sono Mia, Jette, Merle (la più piccola, quindici anni) e Leon, Fisch, Butte e Hecktor, di età compresa tra i diciotto e i venti anni. I ragazzi sono cresciuti insieme e condividono ricordi e esperienze, tra cui anche le prime relazioni amorose e sessuali, ma anche i primi conflitti, e per tre giorni, accampati sulle coste dell'Ostsee, cercano di affrontare le difficoltà del primo distacco dalla sicurezza del presente e del mondo conosciuto. Il tema principale del dramma è l'evoluzione dei rapporti adolescenziali verso quelli adulti e il confronto / scontro dei ragazzi con il peso dell'addio e il dubbio del futuro.

Ambientato su una spiaggia, dove i ragazzi festeggiano la fine della scuola e la conquista del diploma, il dramma è diviso in tre atti intitolati *Tag Eins*, *Tag Zwei* e *Tag Drei*, all'interno dei quali le scene sono suddivise senza alcun segnale formale se non l'indicazione dei personaggi presenti sul palco. Le scene sono brevi, i dialoghi ben scanditi, i ragazzi non sono mai tutti insieme se non un'unica volta, nella seconda scena del primo giorno, quando però non è ancora arrivata Merle, la sorella di Hecktor, che sconvolgerà in un certo senso l'equilibrio già precario del gruppo. La storia non è costruita su fatti o avvenimenti particolari, ma si basa esclusivamente sui dialoghi dei personaggi nei quali si delineano poco a poco sia le caratteristiche personali di ognuno, sia i diversi tipi di rapporto e le dinamiche nascoste che regolano la loro vita.

Mia e Fisch stanno insieme, ma lei sa che lui ha una relazione anche con la sua migliore amica Jette, che sta per trasferirsi in Francia a lavorare come *au-pair*. Leon vorrebbe studiare recitazione, ma deve preoccuparsi di una

[20] Disneyland rappresenta un *Sehnsuchtsziele* per Isabella, per questo nella messa in scena di Hanna Müller campeggia sul palco una grande insegna con il nome del parco divertimenti e la targa "open everyday", che durante la rappresentazione viene modificata in "opeʎ never day".

famiglia problematica e non può permettersi di dedicarsi ai suoi progetti. Butte, invece, si è iscritto alla facoltà di medicina, mentre Hecktor, che negli anni precedenti aveva avuto una relazione con Jette e che è il suo migliore amico fin dall'infanzia, non ha passato l'esame finale per accedere alla sua stessa facoltà ed è quindi in una situazione di stallo. A metà del secondo atto, sua sorella Merle si unisce al gruppo. La quindicenne è intrigata dalle dinamiche che intercorrono tra gli amici e cerca di inserirsi dimostrandosi più scaltra di quanto sembri.

Durante i tre giorni sul mare, i ragazzi bevono, fumano, consumano droga e scoprono i segreti l'uno dell'altro, confessandosi paure e desideri per il futuro. Mia ha appena scoperto di essere incinta del fidanzato che la tradisce e confessa di soffrire di questo tradimento più a causa dell'amore che prova per l'amica Jette, che per il ragazzo. Leon, apertamente omosessuale, è innamorato di Butte che al contrario non ha ancora fatto i conti con la propria sessualità, tanto da mostrarsi interessato sia a Leon che a Merle. Ma il gioco di incontri e relazioni che nasce durante la vacanza è solo il pretesto per fronteggiare quello che è stato e quello che deve essere: la vacanza sembra il punto di arrivo di un percorso e, allo stesso tempo,la tappa iniziale di una nuova occasione che nessuno sa bene come affrontare.

In questo contesto, i caratteri dei personaggi affiorano uno alla volta grazie al rapporto con l'altro: difatti ciascuno di loro si definisce in base al tipo di relazione che instaura con i membri del gruppo, cosicché la rete di legami che si costituisce vale come base di sostegno, ma anche come arena di scontri. Tra i sei amici emerge come carattere preponderante quello di Hecktor, il più adulto del gruppo e anche il più irriverente, tanto da provocare Mia davanti al suo stesso ragazzo e da schernire il suo migliore amico Butte senza farsi scrupoli. Proprio lui, infatti, si rivela talmente assoggettato da voler tenere nascosta la sua (presunta) omosessualità per paura di non essere accettato dall'amico e finisce per implorare Leon, che ha già baciato ripetutamente, di tenere segreti i loro incontri. Il problema della sessualità ricopre in effetti un ruolo centrale per Butte: quando Merle, spinta dallo stesso atteggiamento sfrontato che caratterizza suo fratello, gli propone un'esperienza sessuale di

sadomaso, non saprà tirarsi indietro ma ammetterà presto di averlo fatto unicamente perché sente su di sé il disagio della propria verginità e l'imbarazzo di non aver ancora sperimentato quello che per gli amici è invece ordinario.

Così una a una emergono le debolezze di ciascun personaggio, compreso Hecktor che, se inizialmente sembra essere il più gradasso, quasi arrogante e in certi casi anche violento, si mette a nudo difronte a Jette in un eccesso di alcol e droga: si scoprono così il suo senso di inferiorità per non avere ancora un progetto per il futuro, al contrario degli altri, e i suoi risentimenti nei confronti di Butte che sta per trasferirsi lasciandolo solo dopo un'intera giovinezza trascorsa insieme. Affiora poi anche la frustrazione dell'emarginazione a cui lo hanno confinato le sue origini russe, e l'angoscia per il gruppo di amici che si sta sfaldando attorno a lui.

Allo stesso modo Jette si mostra per la prima volta senza maschere nello sfogo con la sua migliore amica, sfatando quell'aura di fascino che tanto i diversi corteggiatori – tra cui Hecktor e Fisch –, quanto l'amica Mia le attribuiscono.

JETTE Ich mag sie immer noch nicht.
Ich hab es gehasst, als sie gewachsen sind. Ich hab meine Periode gehasst. Ich hab alles gehasst. Weißt du noch, wie ich damals rum gerannt bin? Als ich mir meine Brüste mit Frischhaltefolie abgebunden habe?
[…]
Ich muss mich an mich gewöhnen. An meine Titten. Daran, Kleider zu tragen. Ich gewöhn mich auch daran, mich von Fisch ficken zu lassen. Uns steht alles offen, Mia. Wir können alles machen. Ich kann ein Jahr in Frankreich leben, das ist großartig! Aber vorher muss ich erstmal mit mir selbst klarkommen. Ich stelle mich hin und sage mir: „Ich fühl mich gut mit meinem Körper. Es fühlt sich gut an, erwachsen zu sein. Es fühlt sich gut an, keine Angst mehr zu haben.“ Und es funktioniert. Ich mag mich[21].

Con simili riflessioni Jette si rivela pertanto incapace di accettarsi fino in fondo e mette in luce le proprie insicurezze, esattamente come succede agli altri. Allo stesso tempo, però, i suoi punti deboli diventano il segno di un processo di maturazione in atto, che lei stessa ha la lucidità di riconoscere e comprendere. In questo sviluppo le consapevolezze, finora solo abbozzate, sulla propria sessualità, sul proprio futuro e sul proprio ruolo sociale vanno

[21] Jan Friedric, *Mir nichts dir nichts*, Theaterverlag München, Hamburg 2012, p. 50.

incontro a un sempre più forte consolidamento, grazie soprattutto al confronto con i propri simili, che qui diventa pretesto per rimettersi in discussione.

A fare da sfondo a questa sorta di sfida senza regole è il presentimento che presto ogni cosa cambierà e nessuno sarà più in contatto con gli altri. Da qui scaturiscono di riflesso i timori più profondi di ogni personaggio, soprattutto quelli di Hecktor, Mia e Leon che sembrano aver afferrato meglio degli altri la realtà che li circonda. Nell'incertezza dell'imminente futuro, al quale i sei si stanno preparando, l'unica dimensione nella quale ci si può confrontare è quella del passato e il primo, come osserva Camilla Schlie, «berühren sie nur in der Fantasie»[22]. Difatti è con ingenua fantasia, ad esempio, che Leon immagina di costruire una *Patchworkfamilie* con Mia e il bambino che sta aspettando da Fisch, in un monologo finale dalla struttura poetica carico di suggestione, nel quale si assemblano le prospettive e le ansie di tutti e sei, componendo così quasi un quadro riassuntivo del dramma:

LEON Lass uns träumen, Mia:
Stell dir vor, wir laufen weg. Vielleicht übers Meer.
Stell dir vor, wir lassen alles zurück.
Stell dir vor, dass uns das nicht wehtut. Nicht uns beiden. Allen anderen, aber nicht uns beiden.
Stell dir vor, wir verschwinden, so mir nichts dir nichts.
Ich bleib bei dir, wenn du willst. Ich lass dafür sogar meinen Bruder im Stich. Und meine Mutter. Ich lass alles im Stich. Nur um bei dir zu bleiben, Mia.
Ich stell mir vor, so was tut nicht weh. Ich kann's mir vorstellen, dass so was nicht wehtut, ich kann das
[…][23].

Il dramma ritrae una tipica situazione di gruppo in cui si possono facilmente riconoscere una generazione e le specifiche problematiche. Il punto focale sembra essere la tensione tra l'ideale e la realtà, ma queste due dimensioni si sovrappongono poi alle due fasi della vita che i protagonisti stanno attraversando, il mondo dell'adolescenza e quello dell'età adulta e delle responsabilità, in un processo che in tedesco è espresso dalla parola unica *Erwachsenwerden*. Il momento in cui avviene questo passaggio fondamentale è a sua volta significativo, l'estate infatti sembra rappresentare una fase a se stante, dove il tempo si ferma e le regole fino ad allora conosciute perdono

[22] Schlie 2015, p. 10.
[23] Friedrich 2012, p. 55.

valore. Il periodo estivo, quello della vacanza di fine scuola, assume quindi un senso simbolico e costituisce lo sfondo sul quale possono muoversi i personaggi, fungendo sia da buco temporale che interrompe momentaneamente il flusso continuo della quotidianità, sia da palestra di preparazione per l'imminente futuro. È qui che si dilata la distanza tra il prima e il dopo, dove i personaggi provano a tracciare il bilancio di tutto ciò che li ha portati fino a quel punto e si interrogano sul senso di ciò che li aspetta (non a caso il dramma ha vinto il premio del BDAT per la sezione "Sinn-Suche"). È qui, infine, che l'occasione per celebrare l'amicizia si trasforma in una «schonungslosen gegenseitigen Abrechnung»[24].

Mir nichts dir nichts, il cui titolo in tedesco è una *Redensart* traducibile con *come se niente fosse* o *senza fare una piega*, è un dramma rivolto soprattutto a ragazzi, tanto da guadagnare nel 2014 la candidatura per il Jugendtheaterpreis tedesco. Secondo la critica[25] il merito dell'autore sta nell'aver descritto la complessità identitaria di una generazione senza finire per proporre modelli univoci o strade educative, ma anzi dipingendo la naturale multi-sfaccettatura della realtà e sostenendo ogni processo di costruzione identitaria come un costante *work in progress*. Dunque già la descrizione di questa realtà vale come vicenda drammaturgica e non si ha pertanto bisogno di trovare e proporre nuove soluzioni. L'autore presenta l'ambiguità e la contraddizione insita nell'io e nelle relazioni tra l'io e il gruppo, avvalendosi di una libertà di rappresentazione che, sempre secondo Schlie[26], non è solita nel campo dello *Jugendtheater*.

[24] Dalla motivazione della giuria per l'assegnazione dello Jugendtheaterpreis 2014 del KJTZ a Jan Friedrich, http://www.jugendtheater.net/preise/preistraeger/stueck/show/nominiert-fuer-den-deutschen-jugendtheaterpreis-2014-friedrich-jan.html.
[25] Cfr. Schlie 2015, p. 11.
[26] Ivi, p. 10.

3. *Szenen der Freiheit*

3.1 L'intreccio

L'ultimo lavoro di Friedrich fa un primo piano su cinque personaggi che nel loro insieme rappresentano uno spaccato della società, ovvero la generazione dei *Mittzwanziger* odierni, come è ben precisato nell'indicazione dell'autore sull'età dei personaggi.

Il tempo dell'azione è precisato esclusivamente dalle indicazioni di regia riguardanti l'orario in cui si svolgono le prime cinque scene, ma è evidente che si tratta dell'epoca attuale, sia per i riferimenti culturali e sociali cui si accenna (la condizione occupazionale dei giovani, l'espansione sessuale), sia perché è esplicitamente citato l'utilizzo di cellulari. Riguardo al luogo, vi sono espliciti riferimento alla città di Berlino e nelle didascalie sono indicati gli spazi degli avvenimenti del primo atto. Le vicende sono molteplici e sono raccontate tramite brevi episodi che non hanno una continuità tematica, ma si legano tra loro attraverso i rapporti reciproci dei personaggi. Difatti *Szenen der Freiheit*, con il suo svolgimento fatto di piccoli intrecci a se stanti, e intervallato da un atto completamente estraneo agli altri, è l'unico tra i quattro drammi di Friedrich a stravolgere l'unità dell'azione.

Nella prima scena del primo atto, Bastian si ritrova nudo, con un piede rotto e ricoperto di vomito in mezzo a un parco, in piena notte, dopo aver incontrato delle ragazze inglesi che tra provocazioni sessuali e alcol gli tatuano una navicella spaziale sulla fronte, senza che lui ne sia completamente consapevole. La sua pseudo ragazza Anni va a recuperarlo, ma finisce per dover affrontare per l'ennesima volta le sue pretese assurde tra pianti, lamenti e richieste sessuali, in un bizzarro crescendo di comicità.

Nella scena seguente Josch e Anni sono nella cucina di lei, in attesa della cena, e Josch sta cercando di nascondere la propria inquietudine per il lavoro a progetto che sta svolgendo. Da un resoconto confuso a riguardo, passa poi a raccontare della relazione aperta con Pascal e delle riflessioni su quanto i rapporti omosessuali siano a loro volta influenzati da modelli eterosessuali

stereotipanti dettati dalla cultura occidentale. Infine, Josch chiede a Anni di fare sesso, ma dopo qualche tentativo di approccio, Josch ammette «Wahrscheinlich bin ich einfach schwul»[1], ricollegandosi alla supposizione fatta poco prima «Weiß nicht, hab drüber nachgedacht, vielleicht bin ich gar nicht schwul»[2] che, con quel *vielleicht*[3] vuole essere più una domanda carica di aspettative rivolta a se stesso, che una seria messa in discussione della propria omosessualità.

Nella terza scena Josch e Lore sono davanti all'aeroporto berlinese Tegel: sarebbero dovuti partire per una vacanza, ma a causa del ritardo di Lore hanno perso l'aereo. Questo è il pretesto per una lite dai toni nervosi che sfocerà poi in un confronto tra le posizioni dei due sulla concezione dell'amicizia, nel quale emerge la nostalgia di Lore verso il passato, quando il viaggio era l'avventura di partire in autostop senza alcuna prenotazione, e l'angoscia di Josch per l'imminente futuro.

La penultima scena vede protagonisti Lore e Pascal che sono in un parcheggio sotterraneo in attesa di un uomo misterioso per un incontro sadomaso. Pascal fa solo da intermediario, in quanto ha già sperimentato un'esperienza del genere con la stessa persona, e cerca di predisporre la ragazza all'appuntamento, prima facendole indossare qualcosa (non è esplicitato di cosa si tratti esattamente), poi ammanettandola alla macchina e offendendola. Lore però ha paura e si mostra incerta, tanto che quando Pascal la chiama «Hure», reagisce con dello spray al peperoncino. Nel finale il timore di Lore aumenta, comincia a sospettare che l'uomo misterioso sia proprio Pascal, minaccia così di denunciarlo e di impedirgli di rivedere Josch. Quando poi Pascal la lascia da sola, dopo averle messo in mano le chiavi delle manette, lei si libera e si riappropria dei suoi vestiti, facendo capire che l'appuntamento non avverrà più. Così si conclude il primo atto del dramma e il girotondo di personaggi che ne costituisce l'ossatura.

---

[1] Jan Friedrich, *Szenen der Freiheit*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2015, p. 16.
[2] Ivi, p. 14.
[3] In italiano è stato tradotto con *magari*.

Il secondo atto si apre con l'indovinello di Bastian al quale partecipano tutti i personaggi della *pièce*, interrogandosi a vicenda per scoprirne la soluzione.

Ein Typ legt auf, öffnet das Fenster und erstickt[4].

Il gioco di botta e risposta è interrotto dai monologhi dei protagonisti che si inseriscono nel discorso come se fossero fotografie istantanee, isolate rispetto al resto della scena, sulla quale l'autore non ha lasciato alcuna indicazione di ambientazione. Si scopre, quindi, che Anni ha ospitato Bastian a casa sua per qualche giorno e poi l'ha mandato via perché non vuole più prendersene cura; che Lore e Josch hanno interrotto a metà il loro viaggio in autostop e che Lore è rimasta da sola, nei pressi del mare, dove si ritrova a riflettere sulla condizione solitaria dell'uomo odierno. Josch, invece, ha accettato un passaggio per tornare indietro da uno sconosciuto su una Porsche dai vetri oscurati, con il quale sfoga tutta la sua angoscia piangendo e con cui ha una breve avventura sessuale nei bagni di una stazione di servizio. L'ultimo intervento fuoriscena, se così si possono chiamare, è quello di Pascal che torna con la memoria alla sua infanzia, ad un preciso ricordo di quando «la faceva ancora nel letto»[5]: scopriamo che lui e sua sorella minore hanno vissuto da soli, qualcosa ci fa capire che probabilmente si trovavano in orfanotrofio («Betten beziehen»[6]), e che lei soffriva di una specie di ossessione per cui mordeva e masticava la stoffa dei propri vestiti. Dopo l'ultima battuta di Pascal il focus è di nuovo sui ragazzi che provano a sciogliere l'indovinello. Quando Anni finalmente trova la soluzione («Space Shuttle!»[7]), l'episodio si conclude con Pascal e Bastian che si rimbeccano sulla spiegazione scientifica del rompicapo.

Il terzo atto si apre a casa di Anni. Bastian ha tentato il suicidio ingoiando delle pasticche ed è in ospedale per la disintossicazione. Lore, Josch e Pascal, in ordine, entrano successivamente, l'ultimo contro il parere di Lore che lo considera fuori luogo. Mentre quest'ultima insiste per andare a trovare Bastian, Anni si chiude in bagno e i tre restano a discutere: Josch insinua che il

[4] Friedrich 2015, p.38.
[5] Si veda la traduzione a pagina 44.
[6] Friedrich 2015, p. 45.
[7] Ivi, p. 46.

comportamento di Bastian sia dovuto solo a un bisogno di attenzioni, Pascal che Lore sia mossa esclusivamente dall'urgenza di sentirsi a posto con la propria coscienza, mentre Lore contesta la loro indifferenza nei confronti di Bastian. Quando infine Anni ammette che di Bastian non può davvero più prendersi cura, Lore rinuncia a ogni tentativo di convincere gli altri.

L'episodio finale del dramma è il funerale di Lore. La scena è brevissima e la trama è unicamente basata sul ritrovo dei quattro protagonisti: Anni ha ricominciato a fumare, Pascal e Josch stanno ancora insieme, il piede di Bastian è completamente guarito e Lore è morta presumibilmente a causa di un incidente, almeno così si rassicurano a vicenda Josch e Anni. L'ingresso di Bastian, poi, distrae i ragazzi dal momento drammatico perché l'innocente ingenuità con la quale chiede, ad esempio, se occorreva portare dei fiori, consente agli altri di smorzare il silenzio in cui li sta precipitando la tragicità dell'evento.

3.2 La struttura

Il dramma è strutturato in tre atti per un totale di otto scene, ognuna delle quali è numerata come il paragrafo di un capitolo, più una breve premessa chiamata *Intro*. Si tratta di un'impostazione che richiama la tradizionale suddivisione in atti e scene, in realtà però rispecchia lo stile tipico del teatro contemporaneo, dove questi ultimi non sono più cornici fisse e ben delineate, ma piuttosto intervalli di tempo in cui si inseriscono i dialoghi, soprattutto perché manca una continuità cronologica tra le scene, che si potrebbero quindi meglio definire episodi. Il primo atto è composto da cinque scene; il secondo è più particolare perché si apre con i cinque protagonisti tutti insieme sulla scena ed è poi intervallato dai quattro monologhi di Anni, Lore, Josch e Pascal. Il terzo atto, infine, è costituito da due brevissime scene, entrambe contraddistinte dal tema della morte.

L'introduzione, o meglio l'*intro*, apre la narrazione presentando il personaggio di Bastian, presumibilmente solo sulla scena, che racconta una brevissima barzelletta. Bastian ha la prima e l'ultima battuta del dramma ed è

anche l'unico dei cinque personaggi a non avere il suo soliloquio, forse proprio per compensare il momento dell'incipit.

Il primo atto occupa da solo più della metà del testo. Ciascuna scena vede protagonisti due personaggi e uno dei due è lo stesso della scena precedente, per cui nella prima compaiono Bastian – che aveva aperto il dramma con la barzelletta – e Anni, nella seconda Anni e Josch, nella terza Josch e Lore, nella quarta Lore e Pascal e nell'ultima Pascal e Bastian, a chiudere il cerchio. Ogni scena è introdotta da un'indicazione sul tempo, ovvero l'orario, e il luogo dell'azione.

Il secondo atto si apre con i personaggi tutti in scena e stavolta non c'è alcuna indicazione di regia, per cui il tempo e il luogo dell'azione rimangono imprecisati. L'espediente narrativo è l'indovinello fatto da Bastian a tutti gli altri, i quali, uno alla volta, alternano domande e supposizioni per arrivare alla soluzione. Nel mezzo di questo botta e risposta si incastrano i *Wutmonologe*[8] di – in ordine – Anni, Lore, Josch e Pascal. La funzione di questi monologhi è quella di stringere l'obiettivo sulle personalità delle figure, tratteggiando in maniera più netta la loro storia. Dal punto di vista estetico i monologhi sono momenti in cui

> si è soli o quasi soli in scena e si parla di situazioni di vita che riguardano poi alla fine il proprio vissuto, o l'idea che si ha del proprio vissuto, riacciuffato e ripresentato attraverso la febbrile filigrana dell'intermediazione psicologica, per una trasparente e indocile autorappresentazione[9].

Sarebbe però forse più corretto parlare di soliloqui, visto che tutti e quattro "parlano" tra sé e sé e non si rivolgono esplicitamente né a altri personaggi, né al pubblico. Quello di Anni sembra perfino la trascrizione di una riflessione: parla al passato e si riferisce ad un momento ben preciso della sua storia mentre racconta di come si senta in colpa nei confronti di Bastian, pone domande a se stessa e riporta i messaggi che gli ha scritto, senza alcuna interruzione del discorso. Lore, invece, parla come se stesse leggendo ad alta voce il messaggio o la lettera che ha scritto per Josch – con tanto di

---

[8] Cfr. Simone Kaempf, *Reigen ohne Beischlaf*, "Nachtkritik.de", 21 aprile 2015, http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2015/index.php/autorenwettbewerb/jan-friedrich/stueckportraet-2.

[9] Antonio Scavone, *L'arte del monologo*, "rebstein.wordpress.com", 10 ottobre 2013, https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/.

punteggiatura, accapo e paragrafi – nella quale spiega i suoi sentimenti verso di lui e verso gli sviluppi della loro amicizia, fino a toccare punte riflessive più profonde quando si sofferma sulla realtà odierna dei rapporti umani. In entrambi i casi il lettore e il pubblico vengono a conoscenza della prosecuzione delle vicende narrate nelle scene precedenti: scopriamo cosa è successo tra Anni e Bastian dopo l'episodio notturno del parco e come è andata a finire tra Lore e Josch dopo la mancata partenza.

I discorsi dei due ragazzi hanno, invece, una composizione diversa: Josch parla al presente, come fosse il resoconto di una routine, e racconta cosa ha fatto subito dopo aver lasciato Anni e il loro viaggio in autostop, in un elenco veloce di azioni e impressioni che termina improvvisamente, per cui a conti fatti conosciamo una porzione molto piccola della vicenda e non c'è spazio per riflessioni più ampie, che invece occupano buona parte degli interventi delle ragazze. Il suo episodio è brevissimo, sembra più che altro una sorta di *sketch*, tanto che l'effetto della battuta finale è anche comico. Pascal, infine, si distingue da tutti: non dà informazioni su quello che è successo dopo le vicende esposte negli episodi del primo atto, ma racconta del suo passato in un breve passaggio che sembra un veloce ma nitido ricordo d'infanzia scaturito da chissà quale elemento del presente. Anche il suo, comunque, più che un monologo, è un riportare ad alta voce una suggestione improvvisa, tanto che le frasi sono spezzate, interrotte da punti conclusivi, inframmezzate da commenti e domande a se stesso, poi riprese subito dopo per essere finalmente concluse e accostate all'imitazione della voce della sorella che lo insulta. Formalmente si presenta come un monologo, ma sembra più una voce in mezzo a tante, improvvisamente messa in risalto, e che non è mai interrotta perché l'interlocutore è attento e curioso.

Questo particolarissimo secondo atto si conclude con le voci di Anni, Pascal, Bastian e Josch che finalmente hanno sciolto l'indovinello. Lore, invece non c'è più: sembra aver abbandonato la scena subito dopo il proprio

monologo[10], cosa che, alla luce degli eventi seguenti, può far pensare a una sorta di premonizione.

La penultima scena, la 3.1, è ambientata a casa di Anni, dove gli amici si stanno riunendo perché Bastian ha tentato il suicidio. Questo è il primo colpo di scena del dramma. Qui i (quattro) personaggi sono in gruppo sulla scena per la seconda volta e possono finalmente mostrare più da vicino i meccanismi interni delle loro relazioni. Si palesano meglio alcune dinamiche reciproche, già anticipate e messe in luce dai monologhi, che permettono di stringere il focus sulle personalità dei protagonisti. La conclusione stessa, difatti, chiarisce inequivocabilmente almeno uno dei punti che Friedrich affronta durante tutto il dramma: la posizione del gruppo difronte all'estrema richiesta di aiuto di Bastian.

L'ultimo episodio, che secondo la didascalia di apertura si svolge *Vier Wochen später*, è il vero e proprio colpo di scena. Josch e Anni sono soli davanti a un cimitero: dopo le vicende della scena precedente, lo spettatore e il lettore hanno delle aspettative ben precise su cosa li aspetterà. Tuttavia, man mano che gli altri personaggi entrano e i dialoghi procedono, queste attese non sono confermate. Dopo Pascal, l'ultimo ad arrivare è Bastian, proprio il personaggio che non ci si aspettava di rivedere in scena. Lore invece è morta, e lo si capisce esclusivamente dal fatto che è l'unico personaggio a non riapparire; non si scoprirà mai se sia stato un incidente o un suicidio, perché nessuno vi fa riferimento in modo esplicito, anche se nella critica del dramma si parla quasi esclusivamente di *Selbstmord*; tutto quello che si scopre a riguardo è accennato da Anni:

ANNI Darf ich dich was fragen?
Pause.
Es war ein Unfall.
Pause.
Oder?
Pause.
Du glaubst das auch.
Pause.
Oder, Josch?

[10] In realtà non è specificato nulla del genere nelle indicazioni di regia, ma è vero che la sua voce non compare più nei dialoghi che seguono al suo stesso monologo.

Pause.
Du glaubst das auch.

JOSCH Ja.
Pause.
Ich glaub das auch.[11]

La scena si conclude con una eloquente frase di Bastian, ripetuta quattro volte di fila, che recita: «Jeder lebt auf seiner Weise»[12].

3.3 I personaggi

I personaggi messi in scena da Friedrich rappresentano cinque giovani amici della Berlino contemporanea[13] tra i venti e i venticinque anni, tutti legati da rapporti di amicizia più o meno stretti o da relazioni sentimentali di vario tipo. Di loro sappiamo molto poco, tanto sono scarne le informazioni che vengono date dall'autore, a cominciare dall'assenza di una qualsiasi precisazione sul loro ruolo. Eccetto l'età – anch'essa solo indicativa – si conosce soltanto il nome e il tipo di rapporto che l'uno intreccia con l'altro, elemento questo che contribuisce a porre in rilievo la tematica relazionale. I cinque appaiano sulla scena già all'interno di episodi di vita quotidiana, nei quali non si fa riferimento a vicende pregresse.

Lore, Josch e Anni sembrano legati tra di loro da un rapporto più profondo e, forse, più duraturo rispetto a Bastian e Pascal che sono presentati come i personaggi maggiormente esterni al gruppo, anche perché sono gli unici di cui gli altri parlano: Pascal, infatti, sebbene appaia per ultimo sulla scena, è il primo ad essere citato nei discorsi di Josch e Anni (scena 1.2), mentre di Bastian si parla nella prima scena dell'ultimo atto, quando gli altri quattro sono riuniti a casa di Anni. A consolidare questa sua dimensione di lontananza, c'è anche il momento di apertura della *pièce* in cui Bastian, solo sulla scena, racconta il *Witz* che fa da cornice al testo.

[11] Friedrich 2015, pp. 55-56.
[12] Ivi, p. 58.
[13] La contemporaneità non è tuttavia riconducibile a una data precisa indicata nel testo, quanto piuttosto alle tematiche affrontate dall'autore e al contesto sociale in cui le vicende sono inserite.

Inoltre, malgrado l'assenza di riferimenti specifici da parte dell'autore, i cinque personaggi possono essere identificati senza difficoltà come appartenenti a uno strato sociale medio-alto, come si può dedurre ad esempio dal viaggio piuttosto costoso pianificato da Lore e Josch o dal fatto che sia Anni che Josch vivono – apparentemente – da soli. A questa caratterizzazione economica e sociale contribuisce anche la situazione lavorativa di Josch, l'unico personaggio di cui si conosce l'occupazione. La sua condizione di lavoratore a progetto, riconducibile allo stato occupazionale di molti neolaureati odierni, è un elemento importante per individuare l'ambiente da cui derivano i personaggi e nel quale si svolgono le loro vicende personali. L'appartenenza sociale sembra infatti essere un tassello fondamentale della costruzione delle figure, soprattutto quando rapportate alle teorie sociologiche sulle relazioni umane e sulle dinamiche sessuali dell'era postmoderna, come si vedrà nel paragrafo successivo.

Nelle pagine seguenti, quindi, si presenteranno più approfonditamente i singoli personaggi e i rapporti che li legano.

- Bastian

Bastian è il personaggio che apre il dramma con la barzelletta dei ricci. Nella prima scena, poi, lo si vede ridotto in condizioni pessime, ubriaco, sporco di vomito, nascosto per la vergogna in un cartone sudicio in mezzo alla spazzatura. La sua caratterizzazione è quindi subito definita da questa immagine iniziale, alla quale si aggiunge l'episodio del tatuaggio nel comporre un personaggio che sembra non essere in grado di prendere in mano la propria vita. Bastian ha ceduto all'occasione di un rapporto sessuale con delle ragazze inglesi che lo seducono e lo coinvolgono in un gioco erotico che finisce con il tatuaggio sulla fronte. Dopo questa vicenda, si vergogna perfino di farsi vedere da Anni che è corsa in suo aiuto nel pieno della notte. La scena ha molto del grottesco, soprattutto per il continuo rimbeccarsi del dialogo tra i due, nel quale Bastian, tra lamenti e lacrime, prima accusa Anni di odiarlo e di volerlo lasciare, poi minaccia di non fare mai più sesso con alcuna ragazza e infine implora Anni di farlo con lui in quello stesso momento, il tutto mentre è nudo

nella notte gelida, tra la sporcizia del parco e le stampelle per il piede rotto gettate a terra.

A raccontare più approfonditamente Bastian non è il monologo del secondo atto, come per tutti gli altri personaggi, ma soprattutto il linguaggio dei suoi dialoghi, sempre incerto, spezzato, insicuro, immagine più che esplicita della sua personalità da *Tollpatsch*. In questo specchio linguistico, Bastian si afferma come il personaggio più sfumato dell'opera: i suoi contorni non sono ben delineati, proprio perché è lui stesso a non esserlo; già l'incertezza dell'orientamento sessuale potrebbe essere una conferma di questo aspetto, come anche i segni di un'esigenza profonda che sembra tormentarlo dall'inizio alla fine, quella di essere accettato. Bastian passa dall'implorare Lore al supplicare Pascal, con il quale prova ad avere un rapporto sessuale, poi impedito dalle sue richieste insistenti e lamentose:

BASTIAN Willst du jetzt Sex mit mir?
PASCAL küsst BASTIAN.
Mich kannst du doch haben.
PASCAL küsst BASTIAN
Ich kann doch bei dir bleiben.
PASCAL küsst BASTIAN.
Auch sonst.
PASCAL küsst BASTIAN.
Du kannst mich zum Freund haben.

PASCAL Du bist nicht schwul.

BASTIAN Doch.
PASCAL greift BASTIAN in die Boxershorts.
Nicht.

PASCAL Was?

BASTIAN Mein Fuß.
PASCAL macht weiter.
Lass mich nicht allein dann.
PASCAL macht weiter.
Versprichst du mir das?
PASCAL macht weiter.
Dass du mich behältst?
PASCAL steigt aus dem Bett.[14]

[14] Friedrich 2015, p. 36.

Nell'incontro con Pascal, Bastian si mostra ingenuo e irresoluto, pronto a rispondere (ubbidire) a ciò che Pascal vuole fare di lui, e un chiaro segnale formale di questo atteggiamento sono gli imperativi usati da quest'ultimo nel momento in cui i due sono insieme sul letto. Nemmeno da Pascal, comunque, riesce ad ottenere quello di cui ha bisogno ed è forse questo persistente rifiuto altrui ad indurlo a tentare il suicidio. Anche questo atto estremo, tuttavia, sembra in realtà rispecchiare l'estremità della sua condizione di disagio e solitudine, più che un vero desiderio di morire, come fa notare Pascal: «Wer sich wirklich umbringen will, der schafft's auch»[15]. Resta il fatto, insomma, che le difficoltà di Bastian vengono percepite unanimemente dagli altri quattro come segnale di un'incompatibilità relazionale. Solo Lore, alla fine, si distinguerà dal gruppo nel voler andare a trovarlo all'ospedale, insistendo sul fatto che Bastian soffre di un malessere psichico e che per questo va sostenuto. Pascal accusa tutti di fingere un'amicizia nei confronti di Bastian che in realtà altro non è se non l'ambizione di tutti a tenere pulita la propria coscienza difronte ai bisogni altrui. Difatti, ostacolata dalla rassegnazione e dall'indifferenza degli altri, alla fine anche Lore fallirà nel tentativo di aiutarlo, esattamente come accade ad Anni.

- Anni

Anni è il secondo personaggio ad entrare in scena. Ha una relazione complicata con Bastian che non riesce fino in fondo a gestire. Quello che racconta di sé è soprattutto il conflitto interiore tra la propria coscienza e la propria volontà: nel monologo del secondo atto si convince che le sue preoccupazioni per Bastian, dopo averlo cacciato di casa, – ma anche in generale – fanno appello esclusivamente ai suoi sensi di colpa e a un esagerato senso del dovere. La prima cosa che si chiede è, però, «War ich nicht selbst?»[16] mettendo quindi in luce una consapevole insicurezza di sé.

Anni non deve fare i conti solo con una relazione tortuosa, ma anche con l'urgenza di aderire a determinate convenzioni comportamentali e di auto-

[15] Ivi, p. 52.
[16] Ivi, p. 39.

riconoscere l'adempimento dei propri doveri. Mettendo a confronto il rapporto tra uomo e macchina e le proprie responsabilità verso Bastian, in un procedimento di deliberata metariflessione, Anni ammette di avere la cosiddetta *Helfersyndrom*, motivo per il quale continua ad assumersi da sola tutte le responsabilità di Bastian. È quindi divisa tra l'essere se stessa e l'onorare questo impulso di aiutare gli altri che le garantisce di sentirsi a posto con la propria coscienza e di sfuggire ai giudizi altrui. Quando nella seconda scena del primo atto Josch vuole provare ad avere con lei la sua prima esperienza eterosessuale, Anni non si tira indietro e anzi si offre pienamente, nonostante il prevedibile fallimento, forse spinta da una ipotizzabile mancanza d'affetto. Alla fine, nella scelta di lasciare Bastian ad affrontare da solo i propri disagi, forse anche incalzata da Josch, Anni compie un atto di coraggio e di emancipazione: quello che potrebbe sembrare cinismo e impassibilità agli occhi altrui, per lei è il riscatto da dettami sociali esterni alla propria individualità.

- Josch

Il personaggio di Josch è tra i più approfonditi del dramma. Appare la prima volta in scena con Anni, quando in modo ingarbugliato e frammentario dà sfogo alle sue preoccupazioni riguardo al lavoro. Da quello che si percepisce anche nei dialoghi seguenti, Josch ha da poco iniziato un lavoro a progetto – si legga: lavoro a tempo determinato – che lo rende costantemente *überarbeitet* e *übermüdet*[17] e a causa del quale rimette in discussione sia gli obiettivi futuri che le priorità contingenti. È evidente il riferimento di Friedrich alla condizione di precarietà in cui versa il mercato occupazionale dei giovani in Europa, una situazione più che familiare per buona parte della generazione rappresentata dai personaggi del dramma. Josch è sicuramente agitato e preoccupato, anche perché sente che essere il più giovane non lo aiuta, e fa riferimento alle diverse strategie di approccio e a motivi di contrasto all'interno del *team*. Il fatto che in tutto il dramma il suo personale *refrain* sia «Nein, alles gut», con quel *nein* in prima posizione, è appunto simbolico del suo essere

[17] Ivi, p. 19.

diviso tra i buoni propositi e l'angoscia, sicuramente carico di quelle paure pienamente condivise da chi come lui non trova conferme per il futuro.

All'emancipazione sociale e economica corrisponde, nel suo caso, anche quella emotiva e sessuale: Josch sa di essere gay e non ha problemi a renderlo pubblico. Quello con cui deve fare i conti è piuttosto l'ambita esclusività della relazione e l'opposta pertura dalle convenzioni occidentali di genere alla quale lo inizia Pascal. I due hanno una relazione che Pascal ha voluto subito liberare dai modelli tradizionali nei quali Josch sembra inizialmente riconoscersi, tanto che all'amica Anni confessa

> […] Ich hab uns tatsächlich einen Hund gekauft am Anfang, ich hab Pascal zu endlosen Spaziergängen durch den Park gezwungen, ich wollte ihn heiraten, ein Kind adoptieren, Eigentumswohnung, den ganzen manifestierenden Dreck. Ich hab mir sogar heimlich gewünscht ihn zu bekochen[18].

Negando queste scontate pratiche di coppia, Josch cerca di allontanarsi anche dalla legge della monogamia e confessa, quindi, le bizzarre abitudini sessuali di Pascal, senza nascondere completamente il suo disagio. In un crescendo di agitazione si palesa il fatto che Josch non ha pienamente accettato la visione del rapporto proposta da Pascal e basata sulla non esclusività oppure, meglio, la accetta ma non riesce a condividerla completamente, e ne è riprova, oltre al continuo ripetere «Nein, alles gut» ogni volta che Anni prova a tranquillizzarlo, anche l'alternarsi di pause e risate, e il brusco cambio di argomento quando il suo racconto tocca l'apice della tensione.

Tutta questa irrequietezza, bisogna precisare, è solo intuita dal lettore, sia perché volontariamente celata da Josch con parole che invece sosterrebbero il suo pieno appoggio nei confronti di Pascal («[Er ist] toll»[19] e «Wenn Pascal gerne mit Hunden ficken will, dann ist das voll okay»[20]), sia grazie all'abile utilizzo del linguaggio, dove le intenzioni del personaggio si nascondono tra ripetizioni, incursioni lessicali fuori contesto, frasi incisive e brusche interruzioni. A confermare tutto ciò è però poi Josch stesso nel breve monologo del secondo atto, quando racconta di essere salito sulla Porsche di uno sconosciuto di nome Pascal, mentre il suo Pascal «[…] fickt sich vermutlich

[18] Ivi, p. 12.
[19] Ibidem.
[20] Ivi, p. 13.

grad durch alle Kabinen der Berliner Schwulenszene»[21]. In questo passaggio Josch si racconta quasi lasciandosi andare; nella macchina che lo riporta indietro dal viaggio in autostop con Lore si concede perfino uno sfogo di pianto, e non si nega alla fine al sesso occasionale con l'autista.

Quello che Josch non può (più) permettersi, invece, è la libertà di viaggiare con Lore per il paese senza un programma ben definito. Come rinfaccia all'amica, per lui andare in vacanza non è più qualcosa di scontato, come non lo è più il tempo: Josch è il personaggio che vive più di tutti gli altri il passaggio al mondo degli adulti e delle responsabilità, e quello che più di tutti sente il peso del doversi mantenere da solo. È sbattuto con forza dentro questa nuova dimensione, insidiosa e per niente accogliente; sente l'ansia del dover rientrare in un ruolo sociale (e anche sessuale); non rimpiange il passato, ma anzi rinfaccia il presente agli altri e si autoconvince di poterlo dominare con successo. Ma è l'affanno con cui porta avanti le sue relazioni a tradirlo: con una simile descrizione Friedrich mette in scena una fase trasversale a tutta la generazione che Josch e gli altri quattro rappresentano.

- Lore

Lore è il personaggio idealista della *pièce*, quella che è stata definita «[die] zentrale Leidensfigur»[22]: è la sognatrice che vuole ancora vivere qualcosa», che non accetta il cambiamento né delle sue relazioni, né del mondo che la circonda. Lore è ancora alla ricerca della *Lebendigkeit* e su questo deve scontrarsi proprio con il suo migliore amico Josch, che rappresenta il suo esatto opposto.

Il suo personaggio appare per la prima volta nella terza scena, quando arriva in ritardo all'aeroporto dove la aspetta Josch. La loro vacanza è annullata, ma Lore ha un'altra idea in testa: vuole partire per un viaggio senza meta, all'avventura, vuole semplicemente mettersi in strada a alzare il pollice insieme a Josch, come facevano una volta. L'obiettivo di questo viaggio è per lei la ricerca di qualcosa da sperimentare, qualcosa che le faccia provare nuove

[21] Ivi, p. 44.
[22] Kaempf 2015, p. 2.

emozioni – come difatti ammetterà nella scena successiva difronte a Pascal. Di Lore non sappiamo nient'altro, la sua intera caratterizzazione è incentrata su questa mancanza, sulla nostalgia cioè per un prima che non può più ritornare e, di conseguenza, per un presente in cui non si riconosce. Alle opposizioni di Josch, infatti, non riesce a reagire se non con un'apparente incapacità di comprenderlo e un'ostinata non accettazione delle cose. Lui ha i piedi ben saldi a terra, è il realista della situazione; lei è la sognatrice, la *Lebenskuenstlerin*[23] che vuole vivere alla giornata senza fare piani, perché non ha bisogno né di hotel né di prenotazioni aeree. Con Lore, dunque, Friedrich dipinge un quadro piuttosto vivido di cosa significhi fare i conti con un ambiente circostante nel quale non si può trovare alcuno spazio per sé, e quindi con l'incompatibilità del mondo esteriore rispetto all'io.

Lore si scontra poi anche con un'altra realtà, quella di Pascal che per rispondere alla sua esigenza di «neue Gefühle»[24] le organizza un incontro al buio con quello che sembrerebbe un esperto di sadomaso. Nella scena 1.4 non ci sono riferimenti espliciti, ma da alcuni elementi soprattutto lessicali si può arrivare a una simile conclusione: fin da subito si fa riferimento a un non precisato *er* che si troverebbe «auf den Weg»[25] e con cui Pascal ha già avuto a che fare; è proprio lui, poi, a usare il l'espressione *ausgeliefert sein*[26], tradotta in italiano con «essere sottomessa»[27]; infine, alcuni requisiti di scena come le manette e il misterioso costume nel sacchetto di plastica che Lore deve indossare, o anche le offese indirizzate da Pascal alla ragazza, ma soprattutto lo *Schmerz* che Lore dovrebbe trovare in questo incontro, non lasciano molto margine di dubbio. Tuttavia, non è tanto il tipo di incontro che interessa, soprattutto perché alla fine non avverrà e mai si saprà di chi si trattava veramente, quanto piuttosto il dialogo tra Lore e Pascal nel quale viene fuori la vulnerabilità di lei nel momento della prova più azzardata. È probabilmente

[23] Cfr. Sascha Krieger, *Verfluchte Freiheit*, "Stage and screen", 16 luglio 2015, https://stagescreen.wordpress.com/2015/07/16/verfluchte-freiheit/.
[24] Friedrich 2015, p. 25.
[25] Ivi, p. 23.
[26] Il verbo alla forma passiva può avere i seguenti significati: consegnarsi, essere abbandonati (a se stessi o al proprio destino), essere alla mercé (di qcn.). In tedesco, il participio passato e l'ausiliare sono incorporati nel composto sostantivato *das Ausgeliefertsein* che nel Duden Online riporta la seguente definizione «das Schutzlossein gegenüber einer Macht».
[27] Si veda a p. 23 della traduzione.

una sua scelta autonoma quella di cercare nuove sensazioni in un certo tipo di esperienza, ma è evidente che il valicare una determinata soglia di possibilità mette Lore in crisi, fino al punto di farle sperimentare la paura. Non c'è possibilità di trovare rifugio nemmeno in questo tipo di esperienze: Pascal difatti rinuncia a renderla partecipe di quello che per conto suo ha già vissuto e la lascia da sola, con in mano le chiavi per decidere del proprio futuro.

Nel secondo atto del dramma, poi, per mezzo della lettura ad alta voce di una lettera scritta a Josch, Lore confessa le proprie angosce indirizzandole prima all'amico, che le ha proposto una nuova visione del loro rapporto basata sull'analisi di costi e benefici, poi alla società in generale, che le ha svelato la vera natura dei valori cui si era sempre appigliata, ora rivelatisi bugie:

> Ich sehe die Werte meiner Kindheit zu Lügen zerfallen, zur Lüge Zusammenhalt, Komma, zur Lüge Selbstlosigkeit, Komma, zur Lüge Gerechtigkeit, Komma, zur Lüge Liebe, Punkt [28].

A questi sono ora contrapposte nuove misure che fanno della relazione interpersonale una merce e, pertanto, ne considerano le possibilità di guadagno e di perdita, svalutandone l'essenza e anzi sovrastimando l'individuo come pezzo unico e indipendente:

> […] eine Welt, die uns zur zwischenmenschlichen Flexibilität erzieht, Komma, zur emotionalen Unabhängigkeit, Komma, zur unverbindlichen Verfügbarkeit, Komma, zur persönlichen Selbstverwirklichung[29].

Lo stesso Josch è un esempio emblematico di tale condizione, tanto che rimprovera Lore di un eccessivo interesse nei confronti di Bastian, colpevole di non dare niente indietro agli amici che si occupano di lui. Lore non è pronta ad accettare un simile cinismo e chiusura nei confronti del prossimo, che ritiene causa principale della solitudine in cui versa l'uomo della società odierna, e si schiera apertamente contro il suo migliore amico, accusandolo di aver fatto dell'indifferenza una qualità:

> Ist das die neue Qualität von Freundschaft, von der du gesprochen hast? Auf Bastian zu scheißen, wenn nichts mehr von ihm zurückkommt? Wenn's him so dreckig geht, dass er lieber sterben will, als seine Einsamkeit zu ertragen?[30]

---

[28] Ivi, p. 42.
[29] Ibidem.
[30] Ivi, p. 52.

Alla luce di queste nuove tendenze, causa dell'indebolimento dei rapporti umani e che rendono l'individuo moderno un «einsamer Mensch»[31], l'entusiasmo di Lore non può che essere sotterrato e annullato, finché non troverà l'ultima risposta nella morte.

- Pascal

L'ultimo personaggio del gruppo a fare il suo ingresso sulla scena è Pascal, anche se già introdotto dai discorsi di Josch. La sua rappresentazione è quella più fuori dalle righe da un punto di vista dell'impatto sullo spettatore / lettore, e non soltanto perché tra le prime informazioni che Josch fornisce su di lui c'è l'abitudine di avere rapporti sessuali con un cane, ma anche e soprattutto per il suo linguaggio; il modo in cui parla è difatti un connotato fondamentale del personaggio, tanto più che è ben differenziato da quello degli altri. Le frasi di Pascal, come si vedrà più approfonditamente nel commento alla traduzione, sono proposizioni brevi e essenziali, spesso anche taglienti, caratterizzate da una sintassi semplificata e, da un punto di vista più pragmatico, prive di fronzoli, che vanno cioè dritte al punto. Spesso addirittura sembra parlare per slogan, come quando nella scena con Bastian – forse stimolato dall'ingenuità del suo interlocutore, che finisce per ridicolizzare con il suo fare deciso e arrogante – si riferisce a uno stupefacente con i seguenti motti: «Beliebt unter Männern»[32] e «Damit die Liebe nicht wehtut»[33]

Pascal è il ragazzo di Josch e sembra anche che viva a casa sua, ma ha contemporaneamente rapporti sessuali con altre persone; è un oppositore convinto dei modelli di genere e dei ruoli relazionali prefabbricati dalla morale occidentale e un accanito sostenitore dell'individualismo, per cui si muove esclusivamente per la soddisfazione dei propri bisogni, a cominciare da quelli sessuali.

Il suo personaggio appare per la prima volta nel garage sotterraneo insieme a Lore, dove si presenta subito con arroganza e strafottenza. Non fa assolutamente sconti davanti a Lore, non si tira indietro nemmeno quando si

[31] Ivi, p. 42.
[32] Ivi, p. 32.
[33] Ibidem.

tratta di offenderla e anzi cerca di spronarla a vivere l'esperienza della sottomissione, grazie alla quale lui ha conosciuto l'umiltà:

> PASCAL […]
> Kennst du Demut?
> *Pause.*
> Erst hab ich mich gesträubt, dann hab ich akzeptiert, dann hab ich geheult und dann hab ich Demut empfunden[34].

Il concetto di umiltà ritorna poi nella prima scena dell'ultimo atto, quando, sempre senza peli sulla lingua, Pascal incolpa Lore di voler unicamente tenere la propria coscienza pulita quando si batte per andare a trovare Bastian in ospedale. La *Demut* di cui parla Pascal è apparentemente in contrasto con l'estremo individualismo che professa, ma acquisisce un significato più limpido alla luce del monologo del secondo atto, quando nella sua memoria riaffiora il ricordo dell'infanzia e di sua sorella. In questa rievocazione suggestiva, descritta per mezzo di un linguaggio che contrasta con quello di cui si serve Pascal nei dialoghi, si scopre che i due fratelli sono cresciuti da soli, probabilmente abbandonati e presumibilmente in orfanotrofio, una situazione che dall'immagine evocata nel finale sembra ben contraddittoria rispetto a quanto premesso: «Da war alles richtig. Das Leben wie es sein sollte»[35]. Dal suo breve monologo si capisce anche che l'individualismo di cui si fa promotore davanti agli altri, non è che il risultato dell'interiorizzazione delle tre leggi che sua sorella aveva stabilito per regolare la loro vita: «Erstens. Wir sind komplett allein. Zweitens. Wir haben niemanden. Drittens. Wir können uns auf keine Sau verlassen»[36].

In questa brevissima retrospettiva Pascal sembra perdere per un attimo la sua maschera di «Tyrann des Individualismus, brutal, arrogant und doch nicht ohne Charme»[37], per mostrarci invece un io più profondo e complesso, nel quale si possono accostare meglio i concetti di *Demut* e di solitudine, per poi tornare subito dopo a incarnare il suo stereotipo di *Egomane*[38] nel

[34] Ivi, p. 26.
[35] Ivi, p. 45.
[36] Ibidem.
[37] Krieger 2015.
[38] Ibidem .

penultimo episodio, in cui i quattro si riuniscono a casa di Anni per consolarla del tentato suicidio di Bastian.

3.4 Le relazioni umane, la sessualità e la (non) libertà

Il dramma di Jan Friedrich, con il suo alternarsi di scene costituite ciascuna dall'incontro di una coppia uomo-donna, rievoca, come già è stato fatto notare dalla critica[39], il *Reigen* di Arthur Schnitzler del 1920, opera drammaturgica composta da dieci quadri in cui i personaggi si presentano due alla volta (sempre un uomo e una donna) e uno dei due riappare nel quadro successivo. Nel dramma di Friedrich, però, l'incontro non si conclude con l'atto sessuale, come succede nel testo di Schnitzler, ma, al contrario, con la negazione dello stesso: ogni dialogo è interrotto, spezzato, manca una vera conclusione, e il rapporto sessuale, sempre auspicato da uno dei due personaggi (ad eccezione della scena di Josch e Lore, dove non si fa riferimento ad alcun desiderio sessuale, ma è comunque negato qualcosa, cioè la possibilità della vacanza), non si compie mai.

Altrettanto negata è, quindi, la possibilità del rapporto emotivo. Nelle nevrosi[40] dei cinque personaggi, la ricerca spasmodica del rapporto sessuale conduce in realtà all'allontanamento emotivo dall'amico o dal partner. Tra Anni e Bastian, prima coppia ad entrare in scena, è Bastian a richiedere – anzi, implorare – il rapporto sessuale, e farà poi lo stesso con Pascal che, nella sua smania di auto-soddisfazione, preferirà la compagnia del cane. Tra Anni e Josch il desiderio di entrambi è invece annientato dalla constatazione di Josch sulla propria omosessualità. E ancora negata sembra la possibilità di Lore di azzardare i propri limiti nell'incontro con l'uomo sconosciuto, da cui si aspetta di ricevere le nuove sensazioni che cerca.

I cinque personaggi sono raffigurati come miniature fortemente stereotipate, sono dei caratteri etichettati che rappresentano dei *tipi* ben

[39] Cfr. Kaempf 2015; Konrad Kögler, *Was sie schon immer über die Neurosen der Mittzwanziger wissen wollten*, "Das Kulturblog", giugno 2015, https://daskulturblog.com/2015/06/15/szenen-der-freiheit-zur-eroeffnung-der-autorentheatertage-was-sie-schon-immer-ueber-die-neurosen-der-mittzwanziger-wissen-wollten/

[40] Il termine non è casuale ed è ripreso dall'articolo di Konrad Kögler.

identificabili, così secondo Sascha Krieger «die Figuren sind Stereotypen verlorener und erfolglos suchender Rollenmuster, als die Friedrich seine Generation zu sehen scheint»[41]. In questo scorcio si possono riconoscere facilmente anche delle situazioni *tipo*, ovvero piuttosto convenzionali, nelle quali i personaggi agiscono secondo istruzioni a loro volta ben precise. Il filo conduttore del loro agire e quindi degli episodi è la messa in luce delle mancanze dell'individualismo, inteso come predominanza del soggetto a scapito della comunità e del rapporto con l'altro.

Ciò che mette in difficoltà i personaggi è l'incapacità di muoversi in mezzo alle innumerevoli possibilità di scelta. L'assenza di confini entro i quali, e *contro* i quali, muoversi[42], fa scaturire l'ansia della prestazione: non è tanto l'assenza di una norma a generare il disorientamento, quanto il fatto che la libertà diventa una bandiera, assume uno scherma e diventa legge e, pertanto, perde la sua caratteristica intrinseca di essere *libertà del volere* negando se stessa. Simili concezioni si possono ritrovare nelle riflessioni del sociologo polacco Zygmunt Bauman, che nel suo *Gli usi postmoderni del sesso* rileva: «[si tratta] di una libertà che rende euforici per la sua ampiezza ma che causa anche un'incertezza e un'ansia estreme»[43]: l'incertezza è, ad esempio, quella di Anni a proposito del suo rapporto con Bastian, l'ansia è quella bidirezionale di Josch, diviso tra l'incapacità di inserirsi nel nuovo modello relazionale proposto da Pascal, e la difficoltà di ridefinire i contorni di vecchie amicizie alla luce delle sue nuove priorità lavorative. La libertà del presente (quella libertà, cioè, che rende tutte le possibilità di manovra accessibili e perseguibili) risulta essere, allora, un'illusione, perché costituisce difatti un obiettivo già preimpostato e sbandierato come ideale. Nel momento stesso in cui tale obiettivo diventa imposto, diventa cioè un criterio di legittimazione dell'io all'interno del gruppo sociale cui appartiene, le rivendicazioni dell'individuo rispetto alla libertà perdono il loro significato.

---

[41] Krieger 2015.
[42] A parlare di *Grenzen* è lo stesso Friedrich nella breve intervista riportata sul portale online Nachtkritik.de, disponibile al link https://vimeo.com/124655407.
[43] Zygmunt Bauman, *Gli usi postmoderni del sesso*, trad. it. Giovanni Arganese, Il mulino, Bologna 2013, p. 56.

Per Friedrich la libertà è intesa come possibilità e vissuta come *Unwissenheit*, il che si rispecchia in quello che Josch dice in conclusione della sua arringa riguardo ai dettami relazionali della società occidentale : «Was man selber will, das weiß man ja gar nicht»[44]. Così i cinque si indignano per il presente che viene loro offerto, ma sono anche incapaci di trovare alternative. Josch, infatti, vorrebbe allontanarsi dai modelli preconfezionati di genere, di ruolo e di relazione, per appoggiare la visione del rapporto di Pascal che prevede la non esclusività. Il punto infatti non è riconoscere, accettare e far accettare la propria omosessualità: questa non è più al centro del processo identitario, perché rientra già negli standard ampiamente condivisi dalla società di appartenenza. Il problema deriva piuttosto dal fatto che i codici comportamentali, sbandierati in questo caso da Pascal, prevedono ora il rifiuto dei modelli occidentali tradizionali – tra cui Josch annovera le passeggiate al parco, il matrimonio, i figli – dal quale però non proviene alcuna alternativa valida, se non il massimo *range* di possibilità tra cui spaziare.

Gli stili di vita di Pascal e Bastian, ad esempio, sembrerebbero dipingere possibilità inedite del relazionarsi e del vivere la propria sessualità, tutte le opzioni sono infatti disponibili, ma lo stesso Friedrich, in un'intervista sul significato della *pièce*, rileva come ciò conduca a un forte isolamento[45]. È per questo motivo che Bastian implora Anni di aiutarlo e poi di non lasciarlo, mentre più avanti si rivolge proprio a Pascal con le stesse pretese, esprimendo quella volontà di rimanere con lui che nasconde il bisogno più generale di non sentirsi solo.

Friedrich mette in scena il *mare*[46] di possibilità, ma anche il rischio di perdere se stessi e il rapporto con l'altro, e la facilità con cui si rimane attaccati a un "prima" non meglio identificato nel quale «Da war alles richtig. Das Leben wie es sein sollte»[47]. Lore, in particolar modo, insiste sull'importanza del passato come immagine alla quale confrontare la situazione attuale e vi si

---

[44] Friedrich 2015, p.12.
[45] Intervista a Jan Friedrich per Nachtkritik.de (si veda la nota 39).
[46] Non si è scelto casualmente di usare questa espressione: il mare è anche il luogo difronte al quale si ritrova Lore dopo che Josch ha rinunciato al loro viaggio in autostop, e dove scrive la lettera che costituisce il suo monologo finale.
[47] Friedrich 2015, p. 45.

appiglia per sfuggire a quello che lei stessa definisce «System der einsamen Menschen»[48]. Il rapporto che si crea tra presente e passato sembra quindi contraddittorio: da un lato si esalta la conquista della libertà sociale e personale dell'era moderna e postmoderna, e poi se ne scredita la mancata proposta di una innovativa dimensione comunitaria, dall'altro si fa appello alla maggiore libertà del passato in cui non c'era bisogno di prenotazioni o biglietti aerei per mettersi in viaggio e in cui ci si poteva permettere di essere davvero *lebendig*.

Segnale di una simile condizione è l'inversione di rotta di Josch che, all'alba di una carriera lavorativa tutt'altro che stabile, comincia a rivedere le sue priorità: «Heute steckt man als Mittzwanziger im engen Netz sozialer und ökonomischer Abhängigkeit und sehnt sich in vergangene Zeiten zurück»[49]. Questo sentimento conservatore di *Sehnsucht* che circonda i personaggi li fa apparire come dei giovani troppo invecchiati o, meglio, che si persuadono di avere già alle spalle un lungo passato di esperienze, tanto da potersi permettere già di rifiutare i modelli proposti, e talmente «erfahrungssatt»[50] da dover costantemente ricercare nuovi limiti oltre i quali spingersi (soprattutto per quanto riguarda i personaggi di Lore, Bastian e Pascal).

Ciò che più sembrano rimpiangere di questo *früher*, che si può identificare con il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, è l'autenticità dei rapporti e la certezza di confini entro cui muoversi, ma allo stesso tempo quella *Bedingungslosigkeit* che garantiva alle relazioni una base solida su cui crescere e che al momento, invece, sembra minacciata dall'esaltazione dell'individuo in quanto singolo.

Anche in questo caso, per riflettere sul rapporto tra individuo e libertà, si sono utilizzate alcune riflessioni di Bauman che spiega, «abbiamo raggiunto una libertà di auto-affermazione individuale e di auto-espressione virtualmente illimitata che non ha precedenti»[51]. Difatti, nel mondo contemporaneo, così come dipinto nel testo di Friedrich, non sembra più essere possibile appellarsi alla *Verbindlichkeit* che regolava i rapporti familiari e di amicizia, perché «Es

[48] Ivi, p. 42.
[49] Kaempf 2015, p. 1.
[50] Ibidem.
[51] Zygmunt Bauman, *Intervista*, di Massimo Cappitti, 30 maggio 2000, in Leccardi Carmen (a cura di), *Individualmente insieme*, Diabasis, Parma 2008b, pp. 119.

gibt halt an unserer Gesellschaft keine untergeordnete disziplinäre Instanz gegen die man anreden könnte»[52].

È nell'ambito di questa riflessione che Lore, appunto, rievoca i valori della propria infanzia e smaschera la loro vera identità di menzogne. Il valore dell'altruismo, ad esempio, crolla perché è sostituito dall'estremizzazione del valore dell'io. Pascal ne è un esempio modello: il suo ideale di relazione è basato esclusivamente sul benessere personale e non può quindi limitarsi allo scambio bilaterale, né tantomeno a quello umano. Anzi, a un certo punto non serve nemmeno più il legame, perché ci si può bastare da soli: «Ich konnte mir selbst einen blasen. Das war damals so. Ich war hager und fröhlich»[53], così Pascal è il simbolo dell'estrema autosufficienza; e se il sesso non è più una questione privata, ma diventa nella società odierna una pratica sociale[54] (quindi collettiva), allora l'individualismo all'accesso non è che una conseguenza dello smantellamento dei rapporti umani. Non a caso Pascal preferisce la compagnia del cane a quella di Bastian.

Il codice di condotta dell'età contemporanea proviene dalla rielaborazione di tutto il sistema di rapporti umani, ridefinito sulla base dei cambiamenti sociali che hanno investito l'era post-moderna. Come illustra lo studio di Luca Toschi, infatti, i rapporti umani sarebbero ora influenzati dalla disgregazione delle «strutture integrative della famiglia»[55] e minacciati dalla ridefinizione del legame tra la dimensione dell'io e la società, quindi la dimensione pubblica. Ovvero, i rapporti tra individui subiscono le conseguenze della maggiore libertà di cui gode l'individuo in sé, libertà che «comporta rischi e insicurezze nel quadro di riferimenti cognitivi vacillanti, non di rado reinventando il privato secondo schemi e linguaggi inediti»[56]. L'incertezza e la frustrazione dell'individuo si ricollegano quindi all'insicurezza del rapporto con l'altro: la garanzia che tale relazione abbia successo e che in essa l'individuo possa compiacere il suo continuo bisogno di esperienze inedite, di

[52] Dall'intervista per il Deutsches Theater Berlin (si veda la nota 2 dell'introduzione).
[53] Friedrich 2015, p. 45.
[54] Cfr. Bauman 2013.
[55] Luca Toschi, "*Dell'amore e altri demoni"... i rapporti personali come possibilità rischiosa nella società individualizzata*, in Francesca Colella et al, *Lezioni di società: l'eredità di Ulrich Beck*, Egea Editore, Milano 2016, p. 137.
[56] Ibidem.

soddisfazioni sempre maggiori e di riconoscimento sociale (formativo, lavorativo, sessuale) per rispondere all'imperativo dell'autoaffermazione è vacua.

L'apertura sessuale di Pascal e gli altri rappresenta quello che Patrik Wildermann ha definito «Mainstream-Imperativ der sexuellen Libertinage»[57]. Inoltre, secondo le definizioni di Bauman sul mondo *liquido* odierno, il sesso in quanto fenomeno culturale fa parte di quelle pratiche che nell'individuo generano un tormento di ansie:

> Nella sua versione postmoderna l'attività sessuale si concentra esclusivamente sul suo effetto orgasmico; a tutti gli effetti pratici il sesso postmoderno *concerne l'orgasmo*. Il suo compito supremo consiste nel regalare esperienze sempre più forti, infinitamente variabili, preferibilmente nuove e senza precedenti; in questo campo tuttavia c'è poco da inventare e dunque l'esperienza sessuale definitiva non può che rimanere un compito irrealizzato, e nessuna esperienza sessuale è veramente così gratificante da rendere superflue quantità ulteriori di addestramento, istruzioni, consigli, ricette, rimedi o accessori[58].

Di significativa importanza è soprattutto il fatto che la sessualità, essendo influenzata dalla cultura, è uno degli aspetti della propria identità che deve essere costantemente "aggiornato",

> […] è perciò permanentemente indeterminato, incompleto, suscettibile di cambiamento, ed è di conseguenza il regno dell'incertezza e una fonte inesauribile di ansie e riflessioni introspettive, nonché della paura che qualche specie preziosa di sensazione sia andata perduta e che il potenziale di piacere del corpo non sia stato spremuto fino all'ultima goccia[59].

L'ansia di cui parla Bauman si può riconoscere nel dramma di Friedrich nell'accento posto sull'angoscia e sulla ricerca della prestazione, come è evidente, ad esempio, nel personaggio di Lore: la sua smania di «mettersi in strada» è riconducibile all'ansia dei «neue Gefühle» che cerca di sperimentare attraverso un'esperienza sessuale «senza precedenti», appunto, e che rappresenterebbero l'elemento compensatore della mancanza di autenticità nei rapporti di amicizia e di amore. Si tratta di una generazione che rientra nel *cliché* dei figli del benessere e della libertà, come definiti da Nikolaus

---

[57] Patrick Wildermann, *Vollgas auf der Standspur*, "Tagesspiegel", 14 giugno 2015, http://www.tagesspiegel.de/kultur/autorentheatertage-in-berlin-vollgas-auf-der-standspur/11914946.html.
[58] Bauman 2013, pp. 46-47.
[59] Ivi, p. 62-63.

Stenitzer[60], per i quali le infinite possibilità offerte dalla loro condizione sociale privilegiata hanno comportato l'espandersi della portata dell'indeterminatezza e sono quindi vissute come un peso. Questa condizione, comunque, non è soggettiva, ma culturale: si tratta di una situazione storica di ampi e profondi cambiamenti culturali che hanno interessato e interessano diverse generazioni. Riguardo al testo di Friedrich si può parlare della generazione del "senza-impegno" che si deve confrontare con un concetto di libertà inflazionato, davanti al quale si mostra impreparata e indifesa tanto da perdere l'orientamento[61].

La parola che meglio descrive la nuova formulazione dei rapporti umani è *flessibilità*. Nel dramma, come già accennato, spetta al personaggio di Lore il compito di illustrare questa situazione in maniera più esplicita: nel suo monologo finale il mondo circostante si configura come un'entità in contraddizione con l'io perché educa alla «zwischenmenschliche Felxibilität»[62]. Di questo stesso concetto parla ancora il sociologo Bauman, secondo cui la più ambita qualità delle identità moderne sarebbe appunto l'essere flessibile, sempre in movimento e in continua evoluzione, proprio come le personalità che Friedrich dipinge in *Szenen der Freiheit*.

Di conseguenza ogni forma di fissità è inadeguata, perché è in primo luogo il mondo a cambiare continuamente e in modo rapido, offrendo sempre più nuove e imprevedibili opportunità. La sessualità all'interno di un simile contesto socio-culturale fa parte di quelle dinamiche per cui nessuna di queste opportunità è limitata e, anzi, diventa essa stessa un ambito di sperimentazione dentro il quale affannarsi alla ricerca del *più*. È proprio sul piano della sessualità che il *Miteinanderbestehen* può essere riformulato e contrattato.

La rinegoziazione dei rapporti umani si riflette, pertanto, anche nella configurazione dei ruoli sessuali e di genere. Se prima «uomini e donne erano culturalmente condizionati e obbligati a standard piuttosto precisi di

---

[60] Cfr. Nikolaus Stenitzer, *Im Fleischnebel,* "Nachtkritik.de", 13 giugno 2015, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11102:dosenfleisch-szenen-der-freiheit-urauffuehrungen-von-ferdinand-schmalz-und-jan-friedrich-bei-den-autorentheatertagen-in-berlin&catid=426:autorentheatertage&Itemid=100476 .
[61] Cfr. Krieger 2015.
[62] Friedrich 2015, p. 42.

femminilità e mascolinità»[63], adesso il nuovo ruolo della sessualità ha permesso un'apertura anche in questo senso. Riguardo alla questione di genere, Friedrich stesso dichiara: «Wir sind so frei, wir sind so emanzipiert von Geschlechtsrollen, von Konvention. Das entspricht nicht der Realität, denke ich. Die heteronormativen Werte sind tief in uns verankert […]»[64]. Friedrich prova a ritrarre la complessità della sua stessa generazione tematizzando la devianza come normalità[65], si preoccupa soprattutto di proporre un nuovo tipo di rappresentazione di questa porzione di società e, più in particolare, dei rapporti emotivi e sessuali che la costituiscono, selezionando e confrontando delle esperienze ben riconoscibili ed etichettabili, ma senza indicare punti di vista univoci o soluzioni definitive per mettere ordine nel groviglio.

La dialettica che si sviluppa attraverso i dialoghi del dramma è quella tra la libertà e la dipendenza e quella tra il gruppo e il singolo. Man mano che le diverse dinamiche relazionali vengono alla luce, si delineano sia le singole individualità sia l'insieme che le raggruppa e le leggi che lo regolano. La conclusione della scena 3.1, in cui Anni, Lore, Josch e Pascal negano il loro supporto a Bastian che ha appena tentato il suicidio, è una sentenza piuttosto chiara sul rapporto che i cinque hanno instaurato tra di loro e ci fa capire anche molto di quanto i valori individualisti finora biasimati siano tuttavia fortemente radicati in questa generazione.

Le dinamiche interne tra i cinque personaggi sembrano realizzarsi proprio nel modello della rete che illustra Bauman nel suo saggio *Da 'Libertà, Uguaglianza e Fratellanza' a 'Sicurezza, Parità e Rete'*[66]: la rete è un concetto ben diverso da gruppo, perché prevede che i suoi componenti possano uscire e entrare senza difficoltà, è orientata all'individuo e, inoltre, non si basa su alcuna regola di condotta preimpostata. Il concetto della rete, dunque, sembra essere calzante per identificare la minaccia della flessibilità paventata da Lore e per

---

[63] Bauman 2013, p. 61.
[64] Schlie 2015, p. 10.
[65] Cfr. Johannes Nichelmann, *Neue Geschlechtsrollen fürs junge Theater gesucht*, "Deutschlandradiokultur", 10 gennaio 2015, http://www.deutschlandradiokultur.de/genderkritik-neue-geschlechterrollen-fuers-junge-theater.2159.de.html?dram:article_id=308289.
[66] Cfr. Zygmunt Bauman, *Da 'Libertà, Uguaglianza e Fratellanza' a 'Sicurezza, Parità e Rete'*, in Leccardi Carmen (a cura di), *Individualmente insieme*, Diabasis, Parma 2008a, pp. 69-76.

comprendere i rapporti personali così come concepiti nel dramma. Quelli che si creano all'interno della rete sono legami «facilmente gestibili, senza durata determinata, senza clausole, e sgravati da vincoli a lungo termine»[67], sono quindi fluidi così come gli individui che li istituiscono, soggetti a continue rinegoziazioni identitarie perché in costante aggiornamento.

Il contesto stilistico di questa rappresentazione è costituito da alcuni elementi che Friedrich fa dialogare per dare unità alla *pièce*. Primo fra tutti il linguaggio che, nelle sue declinazioni di colloquialità e gergo, in molti casi attribuisce ai dialoghi una vena di comicità. A questo si collega la composizione dei personaggi tramite caricature: il linguaggio è uno degli elementi che fa emergere i protagonisti come figurine caricaturali, immagini di cui sono accentuati proprio i tratti più emblematici. I casi più eclatanti nel testo sono gli slogan da film lanciati da Anni, Josch e Lore nei loro momenti più viscerali[68]: «Ich kann nicht mehr»[69], «Also scheißen wir auf Individualität»[70], «Kann ich halt jetzt nicht mehr leisten»[71]. Il risultato di questo assemblaggio è una sensazione di umorismo grottesco che si accentua a seconda degli episodi messi in scena. Già nell'incontro notturno tra Anni e Bastian nel parco non si può nascondere una reazione divertita al ridicolo delle condizioni in cui versa Bastian, così come nella scena di intimità tra Josch e Anni, dove le constatazioni di lui sul profumo "diverso" di Anni suscitano un senso di ilarità, e nell'episodio di Pascal e Bastian, in cui le tattiche di manipolazione del primo e la reazione accondiscendente del secondo, soprattutto nel momento della masturbazione, danno luogo a una situazione marcatamente grottesca.

Eppure, anche se i personaggi sono rappresentati come prodotti della società da cui provengono, di cui sono accentuate proprio quelle qualità che li riconducono a dei *tipi*, alla fine ognuno di loro emerge con la propria individualità. Si potrebbe quindi guardare i personaggi attraverso l'immagine evocata dalla barzelletta di Bastian, così i cinque sarebbero i ricci che tirano fuori i propri aculei per rifugiarsi in se stessi e difendersi dal mondo esterno e

[67] Ivi, p. 76.
[68] Cfr. Stenitzer 2015.
[69] Friedrich 2015, p. 54.
[70] Ivi, p. 42.
[71] Ivi, p. 19.

così facendo non possono che scontrarsi l'uno con l'altro e finire per rimanere soli.

In effetti è innegabile l'atmosfera di pessimismo che in fin dei conti domina il dramma, non soltanto perché i veri temi centrali riguardano problemi e difficoltà reali di una generazione riprodotta in modo verosimile, ma anche perché all'interno della storia l'unico personaggio a morire è proprio quello che si è fatto promotore di una ribellione più o meno manifesta. Lore, che come si è detto sopra, rappresenta la *Lebenskünstlerin*, muore probabilmente suicida lasciando dietro sé ogni pretesa di riconquistare la perduta *Bedingungslosigkeit* della vita e lasciando in sospeso la questione sul dove aggrapparsi una volta che il sostegno fornito dal rapporto umano crolla.

Eppure questa morte può assumere un valore aggiuntivo se considerata da un'altra prospettiva, cioè quella della ricerca dell'altro – inteso come persona fisica e anche come *altrove* – come rimedio alla solitudine. Nel dramma infatti ritorna più volte il tema della ricerca, sia nel senso di sperimentazione (sessuale, ad esempio), sia nel senso di allontanamento: lo *space shuttle*, che sta nel tatuaggio di Bastian e poi nell'indovinello del secondo atto, può essere una metafora dell'andare via e lo spazio cosmico, di conseguenza, – così come il mare davanti al quale siede Lore – il simbolo della distesa di possibilità che si presenta davanti all'individuo, immenso e contemporaneamente vuoto. L'allontanamento si manifesta principalmente come evasione e questa, vista da diversi punti di vista a seconda dei personaggi, conduce a soluzioni eterogenee e quanto mai incerte, soprattutto perché rimane quasi sempre irrealizzata: difatti, nel finale, è soltanto Lore che riesce ad andarsene. Gli altri finiscono per rimanere nella stessa condizione di partenza, per cui Josch, che a detta di Anni avrebbe voluto terminare la sua relazione con Pascal, sta ancora con lui e Bastian, al quale i quattro amici avevano addossato l'onere di assumersi, da solo, le responsabilità delle proprie azioni, fa ancora parte del gruppo.

Il motivo della ricerca costituisce nel dramma un filo conduttore dalle molteplici declinazioni: se per Lore la ricerca si tramuta in viaggio o nell'esplorazione sessuale, per Josch è finalizzata al successo lavorativo e

sentimentale, mentre per Bastian è inseguire un qualsiasi *altro* in cui trovare accettazione e sostegno. Tutti e cinque i personaggi sono alla ricerca di un altrove o di un altro, ma a emergere con chiarezza non è tanto l'obiettivo dell'indagine, quanto il percorso attraverso cui si compie, o aspira a compiersi. Difatti lo *space shuttle* è uno strumento, non la meta. Ma è anche il segno di uno scontro brutale e fallimentare che nell'espediente narrativo dell'indovinello si realizza, appunto, con la morte per soffocamento. Che una simile fine si concretizzi nello spazio dell'universo, non fa che sottolineare – metaforicamente – che l'ampiezza illimitata delle possibilità che si dispiegano davanti all'individuo è spaventosa e potenzialmente letale.

Il protagonista dell'indovinello finisce, infatti, per morire soffocato proprio per mancanza di ossigeno, dopo aver tentato invano di entrare in contatto con la terra. È questa, in definitiva, l'immagine che propone Friedrich dipingendo la propria generazione: il disagio derivante dalla libertà che rende impossibile il contatto con l'altro fa soffocare l'uomo davanti a una finestra aperta. L'autore non mira a dare risposte su come sbrogliare questo disagio, né fa emergere in alcun modo la pretesa di rinunciare alla libertà, la sua intenzione è anzi quella di mostrare le modalità in cui oggi quella libertà si realizza, e porre la questione su come agire per fare in modo che non sia più soffocante.

3.5 Il Nuovo Teatro delle Commedie e alcune ipotesi per la messa in scena

3.5.1 Il progetto dell'NTC di Livorno

Il Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno è gestito dalla compagnia teatrale Pilar Ternera e si caratterizza come luogo polifunzionale aperto agli ambiti della produzione, della formazione e della promozione teatrale. Il teatro, nel quale confluiscono diverse attività come laboratori, corsi, stage, eventi culturali, spettacoli, concerti, è pensato come spazio di aggregazione culturale e di coinvolgimento attivo per i cittadini del territorio e per gli artisti. Il progetto artistico che vi è alla base è principalmente ispirato alla drammaturgia contemporanea e mira a promuovere le compagnie emergenti locali e non, così come a coinvolgere le scuole e le generazioni più giovani, al fine di rinnovare

la relazione educativa e porre la pratica teatrale come strumento di cittadinanza attiva.

La decisione di rappresentare *Szenen der Freiheit* proviene dal progetto PAV[72] di Roma, una società interessata a produrre e organizzare spettacoli, festival e rassegne, che collabora con artisti singoli, compagnie, teatri e istituzioni, e particolarmente attenta alla scena indipendente contemporanea. La società è impegnata in prima linea nel progetto europeo Fabulamundi - Playwriting Europe, all'interno del quale si inserisce la produzione di *Szenen der Freiheit*: Fabulamundi è una rete di teatri, festival e associazioni culturali che sostiene la drammaturgia contemporanea in Francia, Germania, Italia, Romania e Spagna, promuovendo la circolazione e la traduzione di testi. L'edizione del 2015-2016, di cui fa parte il progetto dell'NTC di Livorno, è incentrata sul tema *Crossing Generations* e pone quindi l'accento sull'incontro e il confronto tra le nuove e le vecchie generazioni, e tra queste e la società intera, inquadrando come pubblico di arrivo proprio questi due gruppi. PAV e Fabulamundi hanno quindi messo a disposizione di teatri e compagnie un archivio di testi di autori appartenenti ai cinque paesi citati, tra i quali l'NTC ha selezionato la *pièce* di Friedrich.

La messa in scena di *Szenen der Freiheit*, prevista per novembre 2017, farà parte del Little Bit Festival, un festival teatrale concepito come momento di osservazione e riflessione sul teatro odierno e i linguaggi contemporanei, principalmente basato sugli spettacoli di compagnie ospiti nei locali del teatro. L'NTC è infatti riconosciuto presso la regione Toscana come luogo di residenza: ciò consiste nella concessione di spazi per le prove e per l'allestimento, servizi di assistenza tecnica e (se richiesto) supporto artistico per il processo lavorativo, nella copertura del vitto e dell'alloggio e nel sostegno economico per lo sviluppo degli spettacoli. Le compagnie che parteciperanno all'edizione 2016-2017 sono GogMagog, If Prana e Mowan Teatro, insieme alla proprietaria di casa Pilar Ternera. La vetrina nella quale sarà presentata la *pièce* oggetto di questo elaborato è la sezione Scena Europa, pensata e organizzata per dare rilievo alla drammaturgia europea

[72] Maggiori informazioni sul progetto PAV si possono trovare sul sito http://www.pav-it.eu/.

contemporanea. Ai fini di questo progetto è nata la collaborazione tra l'NTC e l'Università di Pisa che si è poi realizzata anche in incontri tra il regista Francesco Cortoni e gli alunni del corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione.

3.5.2 Suggestioni di regia

Szenen der Freiheit vedrà la sua prima nazionale in Italia nell'autunno del 2017, sul palco del Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno. Il progetto della messa in scena è curato dal regista Francesco Cortoni, ma rientrando nella programmazione del prossimo autunno, la produzione è ancora in corso e le idee sono, al momento, soltanto indicative.

Francesco Cortoni si è comunque messo a disposizione per condividere alcune ipotesi di lavoro e di interpretazione drammaturgica, con il fine di presentare un'immagine, se pure teorica, di come il testo di Jan Friedrich potrebbe essere messo in scena[73].

Il dramma è stato presentato a diversi possibili attori e tre sono già stati selezionati per interpretare i personaggi di Josch, Bastian e Pascal. Recepito a primo impatto come forte e respingente da alcuni di loro, il testo è stato poi accolto e compreso come una *pièce* che tocca corde profonde e in grado di fotografare alcuni aspetti significativi della realtà giovanile contemporanea, attraverso un linguaggio sì gergale, rozzo e spesso volgare, ma capace di risultare in certi punti – i monologhi – anche poetico.

Il cuore della rappresentazione sarà costituito molto probabilmente dal motivo dello *space shuttle* che nel testo ritorna più volte. Secondo il regista lo spazio cosmico evocato dall'astronave rappresenta l'immagine dell'evasione dai disagi e dai fermenti che sperimentano i personaggi, i quali aspirano costantemente ad uscire dalla realtà in cui si trovano. Sarebbe quindi ipotizzabile introdurre l'immagine della volta celeste sul soffitto della platea, in

[73] Le informazioni presentate in questo paragrafo provengono dai colloqui con il regista avvenuti nei mesi di preparazione della tesi nei locali dell'NTC e dalla lezione tenutasi a dicembre 2016 nelle aule Dipartimento FiLeLi dell'Unipi, che ha visto collaborare Francesco Cortoni con la prof.ssa Serena Grazzini.

modo da simboleggiare il luogo cui aspirano i ragazzi: allo stesso tempo vicino perché sopra di loro, ma non immediatamente a portata di mano. Il regista, consapevole che le idee in teatro cambiano man mano che si mettono in pratica, immagina che i personaggi si accorgeranno della volta celeste, come se non fosse stata già lì dall'inizio, durante la scena dell'indovinello che, non a caso è posta al centro della vicenda. La sala principale in cui avrà luogo la messa in scena permetterebbe infatti questo tipo di soluzione perché ha il soffitto a volta.

Il motivo dell'astronave, che ricorre come un *refrain* nel tatuaggio di Bastian e nell'indovinello, assumerebbe quindi i connotati dello spazio intergalattico, ma non si può escludere, in questa fase della progettazione, che si realizzi anche sul palco per mezzo di una navicella spaziale o di tute da astronauti indossate dai personaggi: il regista infatti non è ancora sicuro se il *segno* dello spazio sarà costante in tutta la rappresentazione (come nel caso del soffitto) o se sarà invece inserito sulla scena solo dopo un certo punto.

Ciò che dovrà essere sottolineato, comunque, è che i cinque personaggi sono tutti imbrogliati in un incastro di ansie, angosce e disagi che li spingono a cercare un altrove: prendere l'astronave significa, nell'opinione di Cortoni, andare via da una realtà cui non si riesce ad aderire perché considerata inadeguata a rispondere alle esigenze fondamentali della vita. Così la libertà assume il significato di movimento: i personaggi si muovono in modo frenetico, spinti dal bisogno di vivere esperienze diverse, al limite, e di essere riconosciuti come appartenenti al gruppo, ma non trovano mai un aggancio e questo li fa scontrare tra loro.

Eppure l'astronave nella *pièce* non sembra essere uno strumento riconciliatorio: nell'indovinello di Bastian, infatti, lo *space shuttle* finisce per diventare soffocante, esattamente come lo spazio a cui conduce. Così il protagonista del rompicapo muore, e la protagonista femminile della *pièce* Lore, che lungo tutta la vicenda manifesta il desiderio di andare via, muore a sua volta, probabilmente suicida.

Proprio il tema del suicidio costituisce, per il regista, un punto di svolta significativo per la comprensione dell'intera vicenda. Al contrario di quanto si

possa pensare nell'immediato, la morte non sarebbe da intendere in senso negativo, ma piuttosto come una possibilità. Il (presunto) suicidio, per come è affrontato nel testo, cioè come un avvenimento inaspettato e improvviso, presentato solo marginalmente, senza alcuna premessa e senza riferimenti fattuali, quasi in silenzio, sembrerebbe un andar via in punta di piedi, un'uscita di scena, appunto. Sarebbe la possibilità del viaggio che finalmente Lore può realizzare, e quindi il simbolo dell'evasione e dell'approdo in una realtà diversa, come a voler dire che Lore è riuscita, l'unica tra tutti, a prendere l'astronave.

Il regista pone poi l'accento anche su un altro particolare del testo, la barzelletta introduttiva che, secondo Cortoni, lungi dall'avere una funzione di intrattenimento – così come si supporrebbe dal genere testuale cui si rifà – dà piuttosto un senso a tutto il dramma. La scelta dell'autore di inserire proprio quel *Witz* sembrerebbe assumere il valore di un'anticipazione della vicenda, o di una premonizione: i ricci della barzelletta, infatti, escono dal bosco per riunirsi *ai margini*. Le suggestioni che emergono da un simile riferimento sono molteplici, a cominciare dal fatto che il riccio è un animale che nel momento del pericolo irrigidisce gli aculei e si arrotola su se stesso, a simboleggiare l'introversione umana, il rinchiudersi nel mondo interiore per sfuggire alla realtà esterna e, quindi, il trionfo dell'individualismo. Cortoni però si concentra sul concetto del margine e pensa ai personaggi del dramma che, nel loro desiderio di evasione, si spingono fino al limite: la barzelletta di Bastian sembrerebbe allora evocare l'immagine del gruppo che si riunisce per prendere insieme l'astronave perché nel mondo reale (nel bosco) non si hanno apparentemente motivi validi per rimanere, non si hanno, cioè, agganci. Così il regista ipotizza un'apertura della messa in scena che punti proprio su questo aspetto, facendo del breve monologo di Bastian un elemento che possa rimanere impresso allo spettatore, così da permettergli di ricondurlo alle vicende successive.

Come già accennato la rappresentazione di *Szenen der Freiheit* è stata inserita all'interno di una sezione che si propone di presentare e promuovere i nuovi linguaggi della scena contemporanea europea. Nell'opinione di Cortoni, infatti, la qualità fondamentale del testo di Friedrich sta nell'aver recepito il

linguaggio odierno, anche nel suo modo di comunicare: le informazioni scarne, le scene veloci, i dialoghi taglienti, i *frames* che incorniciano gli episodi, sarebbero segni di una drammaturgia aggiornata, capace di esprimersi come la società che rappresenta. Allo stesso tempo il regista vorrebbe che il dramma non fosse rivolto esclusivamente alla generazione dei più giovani; al contrario crede che la realtà dipinta dai cinque personaggi debba essere piuttosto veicolata a un pubblico adulto, che distingue una simile quotidianità come lontana. Il dramma è una fotografia eloquente del disagio che vivono i ragazzi tra i venti e i venticinque anni e, proprio perché attuale e riconoscibile, non può auspicare esclusivamente un momento di identificazione per gli spettatori giovani, né avere una funzione chiarificatrice e catartica, bensì deve poter comunicare il proprio significato a chi questa realtà non la conosce.

4. Commento alla traduzione

In questo capitolo si tratterà brevemente delle problematiche inerenti alla traduzione teatrale da un punto di vista teorico e, in seguito, dalla prospettiva particolare del dramma di Jan Friedrich. In un secondo momento, individuato il linguaggio specifico della *pièce* come rappresentativo della lingua orale e della *Jugendsprache*, si passerà all'analisi di fenomeni linguistici estratti dal testo, dei quali si vedranno man mano le proposte di traduzione. Si procederà, quindi, esponendo alcune riflessioni alla base del processo traduttologico e individuando le strategie traduttive adottate.

4.1 La traduzione teatrale

La traduzione del dramma di Jan Friedrich è partita del presupposto fondamentale da cui parte generalmente ogni traduzione teatrale, ovvero dal fatto che ad un primo approccio si tratta di un testo incompleto, così come lo ha definito da Susan Bassnett, perché «è nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità»[1]: il testo teatrale si può concretizzare solo in un contesto pragmatico e la sua dimensione principale è quella della deissi. È stato necessario, di conseguenza, interrogarsi sullo statuto della traduzione (intesa come procedimento e non come prodotto finale) e chiedersi se il lavoro dovesse essere fatto su un testo da leggere o su un testo da mettere in scena, perché la scelta di una delle due forme avrebbe potuto significare una diversa strategia traduttiva, e supporre un diverso pubblico d'arrivo. Questo è particolarmente valido se si mette il testo in relazione al concetto di teatro post-drammatico che concepisce il testo teatrale come scritto e pensato principalmente per essere messo in scena.

Il testo teatrale non può essere considerato come un prodotto mirato alla lettura individuale, in cui si ha il tempo e il modo di soffermarsi su singole parti o tornare indietro a passaggi che non si sono compresi bene. Occorre

[1] Cfr. Susan Bassnett, *La traduzione. Teoria e pratica*, trad. it. Genziana Bandini, Bompiani, Milano 2003, pp. 148-149; Roberto Menin, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, "Studi germanici", n° 5, 2014, p. 303-328.

invece tenere presente che il testo deve poter essere facilmente interpretato dagli attori e, allo stesso tempo, compreso dal pubblico, che ne farà esperienza collettiva e avrà bisogno di recepirlo rapidamente. Sebbene non si possa pensare che esistano criteri regolamentati per distinguere le due tipologie testuali, è comunque importante tenere in considerazione i due concetti di *speakability* e *performability*, per quanto anche essi manchino di una delimitazione precisa[2], che indicano rispettivamente la qualità delle parole dei dialoghi di essere ben pronunciabili e facilmente comprensibili, e l'adattabilità del testo alle dimensioni della recitazione, del movimento e della scenografia.

È evidente che la traduzione in una lingua di arrivo di un testo teatrale non è l'unico procedimento di traslazione a cui il testo sarà sottoposto, perché la messa in scena implica sempre una traduzione in primo luogo intersemiotica. È altresì evidente come le due dimensioni, quella meramente testuale e quella scenica, non possano prescindere l'una dall'altra: si tratta di un connubio tra testo drammatico e testo spettacolare[3], in cui «le varie componenti si fondano in una sorta di macrosegno»[4]. Oltretutto è fondamentale constatare che nel processo ermeneutico sottostante alla traduzione si debbano prevedere almeno altri tre processi simili: l'interpretazione dell'attore che mette in scena il testo, quella del pubblico che lo recepisce e quella del regista che media gli altri due. A livello teatrale, si tratta di diversi momenti di negoziazione, il cui risultato è il patto stabilito tra attori e spettatori che decreta la dimensione fittizia della realtà teatrale e l'impossibilità del pubblico di intervenire. Occorre dunque pensare alla traduzione finale come un prodotto che sarà detto dagli attori e poi fruito da questo pubblico, che andrà incontro quindi a una ricezione collettiva all'interno di in un contesto fatto di molteplici segni.

Difatti la lettura ad alta voce, "recitata", della traduzione è un metodo imprescindibile per la buona riuscita della traduzione ed è proprio quello che si è fatto in ogni fase di questo lavoro: se si può affermare facilmente che per

---

[2] Cfr. Menin 2014, p. 305.

[3] Così li ha definiti Marco De Marinis in *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, pp. 24-28.

[4] Clara Gebbia, *La specificità del segno teatrale*, "Ateatro – Webzine di cultura teatrale", n°081, 15 febbraio 2005, http://www.ateatro.it/webzine/2005/02/15/la-specificita-del-segno-teatrale/.

ogni dialogo letterario l'intonazione, la cadenza, la sonorità e il ritmo sono caratteristiche essenziali, questo è ancora più vero nei dialoghi teatrali, per i quali sono anche gli aspetti extra linguistici a veicolare l'intenzione del testo.

Nel caso specifico di *Szenen der Freiheit*, dato l'obiettivo esplicito della traduzione, mirata alla messa in scena per il pubblico del Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno, si è considerata la traduzione come un testo da consegnare nelle mani del regista che lo avrebbe accolto come una sceneggiatura. Individuato fin da subito l'ambito di ricezione, si è poi dovuto tenere conto delle criticità tipiche della traduzione teatrale. Come si accennava sopra, quindi, si è posto l'accento anche sulla dimensione scenica, che racchiude in sé ulteriori livelli comunicativi e rende il testo scritto «una componente funzionale del processo generale che compone il teatro, caratterizzato da modi che lo contraddistinguono da un testo ideato per essere letto per se stesso»[5].

La traduzione teatrale è una traduzione a tutti gli effetti multisemiotica e le parole costituiscono solo una piccola parte della «rete di segni»[6]. Perciò si è tenuto conto anche degli altri mezzi linguistici con cui il testo veicola il messaggio, degli emittenti, dei destinatari del messaggio e della funzionalità dello stesso, ovvero della dicibilità delle parole. La funzione del testo drammatico non è quindi solo linguistica, ma anche e soprattutto proairetica[7], perché crea l'azione: dalla dimensione diegetica del testo letterario si passa a quella mimetica del testo spettacolare e in questo passaggio vi è anche «un trasferimento della funzione dell'enunciato linguistico»[8]. Bisogna infatti concepire il testo drammatico come doppio, costituito dal rapporto di dipendenza reciproca di due unità, quella testuale e quella del palcoscenico, che sono una necessaria all'altra. Citando Brigitte Schultze[9] potremmo definire queste due unità rispettivamente monomediale e polimediale.

---

[5] Bassnett 2003, p. 150.
[6] Ivi, p. 162.
[7] Cfr. Barbara delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, "Traduttologia", n° 2, gennaio 2006, p. 58, https://www.researchgate.net/publication/ 282655327 Traduzione teatrale e codici espressivi (10.01.2017).
[8] Bassnett 2003, p. 154.
[9] Citato in: Giovanni Greco, *Il teatro della traduzione*, "Tradurre", novembre 2013, http://rivistatradurre.it/2013/11/il-teatro-della-traduzione/.

Eppure, anche se il teatro post-drammatico[10] pone l'accento soprattutto sulla *performance*, sarebbe errato non riservare la dovuta attenzione alla dimensione testuale, essendo questa «il primo prodotto che l'autore consegna al pubblico»[11]. Inoltre il ruolo del traduttore non può essere anche quello di prevedere la rappresentazione scenica del testo, perché questo spetta al regista e agli attori stessi. Così il testo teatrale scritto, per quanto privo di una completa realizzazione che si potrà concretizzare solo una volta *messo in scena*, ha comunque una sua autonomia e un suo valore letterario. La strategia traduttiva adottata, quindi, ha dovuto tenere conto di diverse dimensioni testuali ed è stata il risultato di quel processo di negoziazione che Eco[12] indica come intrinseco ad ogni lavoro traduttivo. Si è cercato di tenere fede alla *performance* teatrale, riflettendo sempre su quegli altri segni che concorrono a costituirla: i segni mimetici, sonori, scenografici, eventualmente multimediali, che sono anche tutti polisemici.

4.2 Analisi testuale di *Szenen der Freiheit*

A una prima lettura del dramma, la caratteristica linguistica che più colpisce il lettore è, senz'altro, il registro: si tratta infatti di un linguaggio che intende apparire fortemente colloquiale e giovanile, carico di modi di dire familiari, termini ed espressioni triviali e scelte morfosintattiche tipiche della lingua parlata. I dialoghi tra i cinque personaggi sono infatti intessuti di parolacce, abbreviazioni, espressioni gergali e segnano una cornice ben definita dentro la quale sono inseriti poi i monologhi finali, caratterizzati invece da una lingua più poetica e formale.

Lo strato dialogico del dramma, che costituisce la totalità del testo – escluse le brevissime indicazioni di scena –, è poi colmo di *non sequitur*[13], quegli elementi tipici del dialogo parlato che deviano dallo standard del *turn-*

---

[10] Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Cosa significa teatro post-drammatico?*, "Prove di drammaturgia", a. XVI, n° 1, giugno 2010, pp. 4-16.
[11] Delli Castelli 2006, p. 58.
[12] Cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
[13] Delli Castelli 2006, p. 64.

talking. Questi elementi, tra i quali però non si vedono le tipiche sovrapposizioni dei turni di battuta, consentono un'aderenza ancora più pregnante a quella che in tedesco si chiama *Umgangssprache*, delineando il dialogo tra i personaggi come la riproduzione verosimile di un dialogo quotidiano. In merito a questa fedeltà, tuttavia, non va dimenticato che il testo drammatico è sempre e comunque un testo di *fiction*, condizione questa necessaria affinché il patto tra attori e pubblico venga rispettato. Se, quindi, possiamo individuare molti degli aspetti del parlato nel testo, siamo anche in grado di riconoscerne l'autenticità letteraria. Ad esempio, nonostante le sospensioni nei dialoghi, le ambiguità e le battute secche e laconiche, i turni dialogici sono ben scanditi, le deissi, cioè «quelle parti del discorso che hanno la funzione di indicare i reciproci rapporti tra gli attori e tra gli attori e il pubblico»[14], sono sempre chiare ed esplicitate e le "voci" ben riconoscibili, come è normale che sia in un testo drammatico, ovvero un testo codificato. Difatti il parlato scritto presenta sicuramente una maggiore elaborazione del parlato reale, per cui l'effetto mimetico, che pure è ben evidente nei dialoghi di Friedrich, è smorzato dagli ovvi presupposti specifici della comunicazione teatrale, ben distinta da quella naturale: tra questi, appunto, il controllo dei turni di battuta, la coerenza tra il detto e l'azione drammatica, che procedono necessariamente in modo sincronico, e la coerenza dei referenti, ovvero quegli elementi visibili agli spettatori o citati durante la storia[15].

Nell'analisi linguistica preliminare alla fase traduttiva ci si è focalizzati sui diversi livelli linguistici e sulla ricerca di fenomeni rappresentativi dello stile di scrittura dell'autore, dell'individualità del testo stesso e del linguaggio gergale-colloquiale che lo caratterizza. Come supporto per l'analisi linguistica si è fatto riferimento soprattutto al lavoro di Johannes Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch: Eine Einführung*[16], che analizza fenomeni della lingua parlata esaminando trascrizioni e registrazioni.

---

[14] Gebbia 2005.
[15] Cfr. Menin 2014, p. 313.
[16] Johannes Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch: Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006³, pp. 100-171.

A livello fonetico-morfologico, come si è accennato, si sono riscontrati fenomeni tipici della lingua orale, come la caduta della vocale a inizio o fine parola, la caduta del dittongo iniziale negli articoli indeterminativi, la caduta della consonante a fine parola e la fusione di parole. A livello sintattico, prevalgono costruzioni paratattiche, proposizioni nominali senza predicato e serie di frasi principali separate da punti finali, dislocazioni a sinistra e anacoluti. A livello lessicale, turpiloquio, modi di dire gergali, parole inglesi, locuzioni fisse, neologismi.

La proprietà comune a tutti i dialoghi è l'incisività delle frasi, che se da un lato è spesso sintomo della particolare caratterizzazione del personaggio, dall'altro corrisponde nel suo complesso allo stile personale dell'autore, come evidenzia anche la lettura delle altre opere. La lingua di Friedrich si rifà esplicitamente alla quotidianità, riporta nello scritto alcune caratteristiche tipiche del dialogo orale, in particolare di quello giovanile, e funziona anche come strategia letteraria per la composizione dei cinque personaggi.

In generale, nel processo traduttivo, si è cercato di osservare i fenomeni linguistici tipici della lingua orale e della *Jugendsprache* nel contesto del dialogo teatrale, cioè facendo sempre attenzione alla dicibilità delle parole e delle frasi. Si è poi voluto mantenere lo stile di scrittura dell'autore che rende i dialoghi sempre in grado di raccontare il personaggio man mano che si procede con la lettura. Forse proprio l'aspetto riguardante la costruzione delle figure tramite i dialoghi è quello che più ha influito nella scelta di rimanere fedeli all'originale. Con questo non si vuole intendere una fedeltà letterale, ma una vicinanza alle strategie linguistiche di evidente derivazione colloquiale e ai modi di parlare individuali dei protagonisti, come ad esempio la sinteticità delle frasi di Pascal, o la formulazione spesso confusa delle frasi di Josch, o ancora l'incertezza evidente di molte battute di Bastian..

Per non rimanere in discorsi generici, si vedranno ora alcuni esempi tratti dal testo originale e le relative proposte di traduzione.

4.3 Fenomeni fonetici

4.3.1 Caduta della desinenza vocalica del verbo alla persona singolare

a) Es gibt da diesen einen kleinen Witz, mit dem ich meine Freundin damals für mich gewonnen hab. (2) > C'è questa barzelletta, insomma, all'epoca mi ci ero conquistato la mia ragazza. (2)[17]

La frase qui riportata è l'incipit del dramma *Szenen der Freiheit*. Bastian è presumibilmente solo sulla scena e introduce la narrazione citando una barzelletta. La frase è sintatticamente regolare e tutti gli elementi occupano la loro posizione canonica, ma sono almeno tre i segnali che la riportano alla dimensione orale. Primo fra tutti l'accostamento dell'aggettivo dimostrativo all'articolo indeterminativo, che si usa nella lingua parlata per rinforzare la deissi. Poi la soppressione della desinenza flessiva nel verbo *haben* alla prima persona singolare e infine, slittando dal livello fonetico a quello lessicale, l'espressione *jdn für sich gewinnen*, che si usa nella *Umgangssprache* in riferimento a qualcuno con cui si vuole stabilire una relazione sentimentale. In italiano si sarebbe potuto rendere con *sedurre* o meglio *fare innamorare*, ma si è scelto di lasciare il verbo *conquistare* nel significato originale di *gewinnen*, cioè «durch eigene Anstrengung [und günstige Umstände] etwas Wünschenswertes erhalten»[18], perché pone maggiormente l'accento sull'azione del vantarsi di un successo amoroso.

In riferimento alla variazione fonetica del verbo, fenomeno frequentissimo nel parlato, non si è potuto scegliere un parametro corrispondente nella resa italiana, ma si è cercato di compensare il tratto orale con la particolarità della forma riflessiva del verbo *conquistare* e il pronome clitico *ci*. Questo tipo di riduzione fonetica tedesca, che ritorna più volte già in questa stessa introduzione con un altro *hab* e un *krieg*, si definisce in generale elisione e in particolare apocope, quando si presenta a fine parola, o sincope,

[17] Negli esempi seguenti i numeri di pagina indicati tra parentesi tonde corrispondono alle pagine del testo originale riportato nella parte finale dell'elaborato, e alla relativa traduzione, posta a fronte.
[18] Si veda il significato 3a alla voce *gewinnen* del vocabolario online Duden.

nel mezzo della parola[19]. È un fenomeno che compare quasi sempre nei dialoghi del dramma, come anche nei passi analizzati di seguito.

4.3.2 Elisione dell'articolo

b) Ja, bei der Bank, toll, ich bin auch bei ner Bank. (3) > Sì, vicino alla panchina, benissimo, anch'io sto vicino a una panchina. (3)

In questo esempio si incontra il primo articolo indeterminativo troncato, fenomeno tipico dell'oralità che si ripete spesso in tutto il testo. Nella traduzione si è scelto di traslare questa caratteristica nel verbo *stare*, usato al posto del più corretto *essere*[20].

c) Kannst du's Licht ausmachen? (34) > La puoi spegnere la luce? (34)

Nell'esempio c) a cadere sono le prime due lettere dell'articolo determinativo *das* che si unisce così al pronome personale tramite apostrofo. In italiano l'elemento orale torna nella ridondanza del pronome *la* davanti al verbo, fenomeno estremamente frequente nel parlato che può voler indicare anche una dislocazione a sinistra del tema.

4.3.3 Fusione dell'articolo indeterminativo nella parola precedente

d) Mich hat son Typ verfolgt, ich kann nicht mehr. (4) > C'era pure uno che mi seguiva, io non ne posso più. (4)

e) Weil du son Schisser bist. (28) > Perché sei proprio una cacasotto. (28)

Nella battuta dell'esempio d) Anni si rivela stanca sia dal punto di vista fisico che da quello mentale perché non riesce più a sobbarcarsi i problemi di Bastian – problematica che tornerà ancora verso la fine del dramma. Quel *Ich kann nicht mehr* sarà ripetuto nello stesso scambio di battute due volte e poi ancora quattro volte in una delle scene finali del dramma, sempre da Anni, sempre in riferimento a Bastian. Insieme alla stanchezza, però, la proposizione

[19] Si vedano gli esempi h), i) e j).
[20] Si veda il forum online dell'Accademia della Crusca al link http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_12/interventi/5219.shtml.html.

così ripetuta esprime anche rassegnazione e frustrazione. Si è scelto quindi di tradurla con *io non ne posso più*, affidando alla brevità e all'incisività della frase questo compito e all'esplicitazione del pronome soggetto *io* l'accentuazione dell'espressività. Per quanto riguarda la fusione di *so* e di *ein* nell'ibrido *son*, nel primo caso si è deciso di trasporre il tratto orale nel pronome indefinito *uno*, molto comune nel parlato informale italiano per indicare una persona generica, e aggiungendo l'avverbio *pure* . Nel secondo caso, invece, si è deciso di rinunciare al tratto specificatamente orale, evitando di utilizzare l'aferesi dell'articolo indeterminativo, presente nel dialetto laziale, per non incorrere in interferenze regionali fuori luogo, ma si è optato per l'inserimento di una particella tipica del parlato informale quale *proprio*, che oltre a dare l'enfasi trasmessa dal *so* tedesco, rimanda a un uso colloquiale.

4.3.4 Caduta vocalica a inizio parola

f) Hast du's mit Absicht gemacht? (18) > L'hai fatto apposta? (18)

L'aferesi del pronome impersonale singolare *es* è molto comune nel parlato tedesco se la parola che lo precede termina con vocale. Nel testo che stiamo analizzando questo procedimento è sempre trascritto tramite l'utilizzo dell'apostrofo, ma nello scritto si può trovare anche l'accorpamento del pronome alla parola precedente, se per esempio il pronome è preceduto da un verbo con vocale finale. In sede di traduzione non si sono trovate particolari difficoltà perché l'espressione italiana *fare qualcosa apposta* è già abbastanza colloquiale da non necessitare di ulteriori strategie fonetiche, anche in considerazione dell'elisione del pronome *lo* che, davanti al verbo avere, si trova quasi sempre in questa forma.

4.3.5 Sincope

Nel linguaggio parlato tedesco i fenomeni di sincope sono assai cospicui e riguardano quasi sempre le vocali /e/ e /a/. Si tratta soprattutto di abbreviazioni che interessano parole di uso comune come gli avverbi pronominali e, in minor

numero nel caso del testo di Friedrich, verbi e aggettivi possessivi. A titolo esemplificativo si riportano qui tre esempi.

g) Wie kannst du mir mit so nem scheiß Gegenvorschlag ankommen und dann auch noch beleidigt sein, wenn ich kein Bock drauf hab? (20) > Come fai a venire qui con questa cazzo di controproposta e poi sentirti pure offesa se a me non mi va? (20)

Nell'esempio g) gli elementi che rimandano all'oralità sono diversi. In primo luogo si riscontra una nuova occorrenza dell'articolo indeterminativo con aferesi (*nem*); a tal proposito si noti che la possibile traduzione dell'articolo con la forma abbreviata del dimostrativo (*'sto* per *questo*) è stata scartata perché se in tedesco l'abbreviazione dell'indeterminativo è totalmente diffusa nel parlato, l'equivalente italiano è sì frequente, ma non sempre così esteso a livello diastratico e geografico. Segue subito dopo l'aggettivo *scheiß*, termine dispregiativo della lingua colloquiale tedesca usato spesso anche come sostantivo o come prefisso e solitamente tradotto in italiano con i volgarismi *merda* o *cazzo*. Nella proposizione secondaria, poi, l'espressione colloquiale *auf etwas Bock haben*, fraseologismo con il significato di *non avere voglia di qualcosa*, è rinforzata dal punto di vista dell'espressività orale tramite l'avverbio pronominale *darauf* nella forma abbreviata. Per rendere in italiano l'effetto congiunto di questi tre elementi, data anche l'enfasi della frase, pronunciata da un ormai innervosito Josch che sta perdendo la pazienza nei confronti di Lore, si è deciso di ricorrere all'espressione volgare *cazzo di* come specificazione del sostantivo e, nella subordinata, all'uso della ridondanza *a me mi*, una formula molto frequente nel parlato, soprattutto nella forma negativa abbinata al verbo *andare*, insieme al quale forma una sorta di struttura fissa che significa *non avere voglia di*. Il tono della domanda, che nel contesto risulta carica di espressività, è poi accentuato dalla particella *pure* che qui ha valore di *perfino*.

h) Da warn so englische Frauen. (6) > C'erano queste tipe inglesi. (6)

In questo caso, l'effetto creato dalla sincope della parte vocalica della desinenza verbale plurale insieme all'avverbio di luogo iniziale è stato reso

tramite il sostantivo *tipe*, nell'uso familiare di *persona qualsiasi*, con l'aggettivo dimostrativo che in questo caso non ha un valore deittico specifico, ma serve soprattutto per enfatizzare il tratto colloquiale.

i) Er fickt unsern Hund. (11) > Si scopa il nostro cane. (11)

Anche in questo ultimo esempio della serie, alla sincope dell'aggettivo possessivo non è corrisposto un equivalente italiano degno della devianza fonetica originale. È stato ovviamente mantenuto il tono colloquiale e volgare del verbo *ficken* nel verbo italiano *scopare*, qui nella forma rafforzativa riflessiva.

4.4 Strutture sintattiche

Il dramma di Jan Friedrich è particolarmente significativo dal punto di vista sintattico perché il fatto che i dialoghi dei personaggi siano costituiti per la maggior parte da proposizioni semplici e brevi rappresenta un tratto stilistico distintivo. Tutti i personaggi parlano in modo incisivo e diretto, nonostante alcune differenze stilistiche individuabili fra i cinque in certe parti della conversazione.

La sintassi del dramma è costituita maggiormente da frasi principali. La coordinazione nelle parti dialogiche è affidata soprattutto alla punteggiatura o a congiunzioni semplici. La subordinazione si realizza tramite le apposite congiunzioni con il verbo in posizione finale regolare. Non ci sono quasi mai fenomeni di anticipazione del verbo, soliti nella lingua parlata tedesca[21], ma sono frequenti le omissioni di parti della frase, come il predicato o il soggetto, in quelle che Johannes Schwitalla chiama *Kurzsätzen*[22], anche queste tipiche della lingua orale.

In generale, nella resa italiana, si è cercato di mantenere lo stile asciutto e sintetico, favorendo l'accostamento di frasi tramite punteggiatura – invece di

[21] Cfr. Valentina Giannesi, *Analisi di un corpus di elaborati orali prodotti da studenti della Facoltà di lingue e letterature straniere (Tedesco) dell'Università di Pisa : traduzione dell'opera* Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung *di Johannes Schwitalla* [Tesi di laurea], Università degli studi di Pisa, Pisa 2005. p. XXXI.
[22] Cfr. Schwitalla 2006, p. 101.

tradurre con un più scorrevole gerundio, quando queste non richiedevano necessariamente una congiunzione –, le strategie di tematizzazione e le riduzioni sintattiche in frasi nominali con verbo omesso. Si è comunque tentato di non minare la dicibilità delle frasi, affinché il dialogo risultasse verosimile e quindi recitabile.

4.4.1 Omissione del pronome soggetto e verbo in posizione non canonica

j) Kannst ruhig reinkommen. (29) > Guarda che puoi entrare. (29)

L'omissione del pronome soggetto è un fenomeno molto comune e rientra fra le strategie di economia linguistica della lingua parlata che si definiscono analessi. Esprimendo già il verbo flesso l'informazione abitualmente portata anche dal soggetto, e essendo questa già comprensibile dal contesto (cioè dalle battute precedenti), l'utilizzo del pronome sarebbe superfluo. Fenomeni simili si verificano soprattutto perché la comunicazione orale si fonda su una conoscenza collettiva basata sul presente che permette di sottintendere i riferimenti situazionali grazie all'uso della deissi. Di conseguenza si verifica quindi l'anticipazione del verbo che occupa così la posizione iniziale, senza essere preceduto da elementi che richiederebbero questo spostamento. Nella traduzione italiana ciò non può ovviamente trovare un equivalente, pertanto si è scelto di tradurre con una formula piuttosto lessicalizzata usata come esclamazione, *guarda che*, che solitamente esprime meraviglia o disappunto. In questo caso vuole significare più che altro lo stupore di Pascal nei confronti dell'esitazione di Bastian a entrare e, al contempo, il suo scarso interesse per la domanda che gli viene posta («Ist Josch da?»), alla quale infatti non dà risposta.

k) Weiß nicht, hab drüber nachgedacht, vielleicht bin ich gar nicht schwul. (13) > Non lo so, c'ho pensato, magari non sono per niente gay. (13)

Anche nell'esempio k) il pronome soggetto è omesso in favore dell'anteposizione del verbo, stavolta in ben due casi susseguenti, tra l'altro mancanti della desinenza vocalica. Nella resa italiana si è optato per due strategie diverse: per il primo verbo, si è usata l'espressione *non lo so* con

l'esplicitazione del pronome oggetto come espressione di dubbio (ai fini prettamente comunicativi non sarebbe stato necessario esprimerlo), per il secondo verbo senza soggetto, invece, si è ricorso al clitico *ci* davanti al verbo avere, forma diffusissima nell'italiano orale, ma che non ha ancora trovato uno standard grafico. Oltre a riassumere i tratti dell'oralità presenti nell'originale tedesco, questa soluzione ha sicuramente vantaggi dal punto di vista recitativo, perché consente una pronuncia più immediata e verosimile.

l) Kann ich. (21) > Io posso. (21)

Lo spostamento del verbo alla prima posizione può avvenire anche tramite inversione ingiustificata di verbo e soggetto, strategia che consente di enfatizzare l'azione espressa dallo stesso[23]. In questo caso, il personaggio che pronuncia la frase sta rispondendo con una forte presa di posizione alle sollecitazioni dell'amico, con cui si sta scontrando per affermare la sua personale visione della vita. La soluzione traduttiva ha fatto ricorso a un meccanismo opposto, cioè all'espressione marcata del pronome soggetto 'io' in posizione canonica, che nell'italiano parlato si esplicita soprattutto per focalizzare l'attenzione dell'interlocutore su una precisa informazione, a maggior ragione se enfatizzata tramite tonalità particolari della voce. A pronunciare queste due parole è Lore che, se da una parte sta affermando se stessa e la sua volontà, dall'altra si contrappone fortemente, negandolo, a quel *kann ich* detto da Josch qualche battuta prima nella frase «Kann ich halt jetzt nicht mehr leisten» (18), tradotto in italiano con «Solo che adesso io non me lo posso più permettere», dove *solo che* svolge la funzione di congiunzione limitativa.

4.4.2 Analessi

m)	ANNI	Wie denn?
	JOSCH	Anders.
		JOSCH lacht.
		Sehr anders.
		Pause.
		Toll.

[23] Ivi, p. 107.

	Pause
	Dein Kleid…?
ANNI	Von Lore. Aussortiert. (11)
>	
ANNI	E come?
JOSCH	Diverso
	JOSCH ride.
	Molto diverso.
	Pausa.
	Incredibile.
	Pausa.
	Il tuo vestito…?
ANNI	È di Lore. Scartato. (11)

I fenomeni ellittici sono molto frequenti nella comunicazione parlata e consentono di risparmiare materiale linguistico in virtù di un contesto semantico e sintattico che permette da solo di capire di cosa si sta parlando. L'analessi, in particolare, permette «die stärkere Bindung der eigenen Äußerung an die vorhergehende und die Verstehenserleichterung, die dadurch zustandekommt, dass der Hörer auf die Informationsteile gelenkt wird, die rhematisch sind»[24]. Nel dialogo dell'esempio riportato sopra, la domanda di Anni manca del predicato e può essere compresa solo grazie alla frase della battuta precedente «In Wahrheit ist er so viel mehr» (11). Questo rimando di riferimenti è ancora più importante dal momento che il dialogo in questione si svolge su una scena e si collega direttamente al ruolo della deissi nei testi teatrali. Nel caso dell'esempio m) non ci sono particolari problemi di traduzione, perché la lingua italiana consente lo stesso procedimento di riferimento "a distanza". Si noti, però, il reinserimento del verbo nell'ultima battuta di Anni. Qui si sarebbe potuto lasciare semplicemente il nome Lore come risposta analettica, ma a costo di una possibile interpretazione sbagliata, oppure si sarebbe potuta mantenere la preposizione *di* davanti al nome, così come succede nell'originale. Alla fine si è scelto piuttosto di introdurre il verbo essere perché la seconda soluzione sarebbe risultata equivocabile per il lettore o spettatore italiano.

[24] Schwitalla 2006, p. 105.

4.4.3 Interruzioni

Gli anacoluti, ovvero «Konstruktionsabbrüche und Konstruktionswechsel»[25], sono fenomeni peculiari della lingua parlata perché indicano la non linearità del flusso del discorso che, per motivi come il contesto situazionale o l'emotività del parlante, incontra quasi sempre momenti di esitazione o di riformulazione del pensiero.

n) Ich wollte… Ich wusste nicht, zu wem ich gehen soll. (30) > Volevo… Non sapevo da chi andare. (30)

Elemento tipico dell'oralità è la riformulazione della frase in base a cambiamenti nell'intenzione del parlante. Nell'esempio sopra riportato il verbo iniziale è sostituito con un altro dopo un'esitazione ben segnalata dai puntini di sospensione. Anche in questo caso la traduzione non ha incontrato difficoltà perché in italiano si può utilizzare lo stesso espediente per la riformulazione del predicato.

o) Entschuldige bitte, ich dachte… ist Josch da? (29) > Scusami, pensavo… c'è Josch? (29)

Nell'esempio o) di nuovo i puntini di sospensione indicano esitazione nell'enunciazione, ma la riformulazione interessa tutta la frase. Pascal ripensa a quello che sta per dire e passa da una frase affermativa a una domanda. Nella traduzione si è riportata lo stesso tipo di interruzione.

p) Was auch immer dir geschieht – (22) > Qualsiasi cosa ti succeda – (22)

Si parla ancora di interruzioni quando incontriamo fenomeni del tipo sopra riportato, dove la frase è sospesa proprio a metà con un preciso intento di sospensione, anche qui segnalato graficamente, ma tramite trattino. In questo caso la rottura della frase non è dovuta all'insicurezza del parlante o ad altri indugi emotivi, ma ad una chiara volontà di lasciare il resto sottointeso, a voler indicare una complicità con l'interlocutore, cui si rifà ovviamente il non detto. Pascal sta prevedendo un possibile risvolto pericoloso nell'incontro che ha organizzato per Lore e non vuole completare la frase. Nella traduzione si è

[25] Schwitalla 2006, p. 118.

scelto di mantenere l'espressione al congiuntivo presente perché abbastanza lessicalizzata da non sembrare inadeguata al contesto informale (dove il congiuntivo è spesso sostituito dall'indicativo). Si è anche scelto di replicare il segno grafico del trattino, come in altri casi[26], per distinguere questo tipo di interruzione – intenzionale – dalla sospensione che potremmo definire di esitazione.

4.4.4 Dislocazioni

q) Es schmeckt toll, Anni, dein Essen Schmeckt wirklich… was ist das Rote? Couscous? (12) > È buonissima, Anni, questa cosa che hai cucinato è davvero… Cos'è qui la roba rossa? Couscous? (12)

Le strutture con dislocazione di un elemento in posizione non canonica sono fenomeni riscontrabili sia nello scritto che nel parlato a ogni registro. Casi come l'esempio q) si definirebbero meglio isolamenti[27], perché più che lo spostamento di posizione di un elemento prevedono la ripetizione dello stesso in un contesto isolato al di fuori della frase. Qui il tema della frase è espresso prima con il pronome soggetto e poi ripetuto con il soggetto vero e proprio in prima posizione, ma senza il predicato nominale. La frase infatti è interrotta anche dai punti di sospensione, seguiti poi dalla ripresa con *topic* completamente diverso, segnale esplicito dell'intenzione del parlante di voler cambiare discorso.

Anche qui il contesto dell'enunciazione permette di capire le intenzioni di Josch che, trovandosi in difficoltà a parlare di un argomento sul quale finge soltanto di trovarsi a suo agio, cerca di smorzare i toni in modo quasi buffo con un apprezzamento sul cibo preparato da Anni. In sede di traduzione non è stato complicato rendere entrambe le strategie sintattiche, ma si è dovuto ponderare la resa di *dein Essen*. La traduzione letterale non sarebbe stata ovviamente adeguata, perciò si è scelto di allungare[28] con l'esplicitazione del soggetto

[26] Per altri casi del genere, dove il trattino è segnale dell'intenzione di voler interrompere la frase, si veda Friedrich 2015, pp. 12, 13 e 26-29.
[27] Si veda la definizione di dislocazione di Federico Faloppa nell'enciclopedia Treccani disponibile online al link http://www.treccani.it/enciclopedia/dislocazioni_(Enciclopedia-dell'Italiano)/.
[28] Mi riferisco alle tendenze deformanti elencate da Antoine Berman nel suo *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza del 2003, p. 44.*

tramite dimostrativo seguito da frase relativa. Questa opzione è sembrata più adatta alla situazione dialogica colloquiale, anche in considerazione dell'altro sostantivo di riferimento generico usato nella domanda. La sostantivizzazione dell'aggettivo *rot*, per quanto esistente, non avrebbe avuto senso in italiano, perciò si è deciso di allungare nuovamente e tradurre con *la roba rossa*, dove *roba* è una parola dal tono spesso popolare e con significato generico che può indicare qualsiasi oggetto materiale[29].

r) Den Flug verpasst, hast du's mit Absicht gemacht? (19)> L'aereo, l'hai fatto apposta a perderlo? (19)

L'ultimo esempio sintattico preso in esame è un'ulteriore prova di dislocazione a sinistra usata per dare enfasi all'oggetto dell'enunciazione. L'elemento tematico, isolato a sinistra, è poi ripreso con un pronome personale. Per rigore bisogna menzionare la differenza spiegata da Schwitalla[30] tra la dislocazione a sinistra, che serve per ricollegarsi a un tema sottolineandolo, e le costruzioni a tema libero, che, come quella del caso r), marcano un nuovo argomento. La traduzione italiana ha voluto riprendere questa forma di tematizzazione utilizzando poi il pronome *lo* come elemento di ripresa.

4.5 Lessico

La struttura lessicale di *Szenen der Freiheit* costituisce lo strato più superficiale della dimensione orale riprodotta nei dialoghi. I personaggi usano la lingua propria dei *Mittzwanziger* tedeschi, modellandola ciascuno sulle proprie caratteristiche personali. Mentre Pascal usa frasi breve e dirette, senza forme di cortesia o spiegazioni superflue, Josch utilizza spesso parole di registro più alto e termini specifici mischiandoli a espressioni colloquiali così da formare un ibrido linguistico tutto suo, il cui slogan è sempre lo stesso: *Alles gut* (tradotto con «Tutto bene»[31]). Bastian invece mette in rilievo il suo essere ingenuo e confuso, con ripetizioni, ripensamenti e frasi lasciate a metà; mentre

[29] Si veda la definizione che ne dà il vocabolario Treccani, consultabile online al link http://www.treccani.it/vocabolario/roba/.
[30] Cfr. Schwitalla 2006, pp. 111-112.
[31] Si veda a pagina 9 della traduzione.

Lore e Anni si spartiscono i momenti più poetici del dramma quando, nei loro monologhi finali, rivelano finalmente se stesse. In tutti i casi si è cercato di rendere in italiano la stessa variazione stilistica e di porre la stessa attenzione alle varianti lessicali tipiche della lingua parlata.

Gli elementi della lingua parlata che si manifestano a livello lessicale sono numerosi e rientrano negli aspetti elencati da Schwitalla[32] ancora nel suo studio *Gesprochenes Sprache: eine Einführung*. Tra questi molto frequenti sono, ovviamente, le *Modalpartikeln* e le *Heckenausdrücke*, i modi di dire, i termini specificatamente colloquiali e le parole volgari.

4.5.1 Modalpartikeln

Le *Modalpartikeln* costituiscono in tedesco una classe a se stante non ben definita e che non esiste in italiano. Da questo primo ostacolo derivano molte delle difficoltà di traduzione incontrate in questo lavoro perché, non potendo fare affidamento su dei corrispettivi codificati, la resa in italiano deve reinventarsi ogni volta. Secondo Masi questo tipo di particelle «hat eine deiktische meta-kommunikative Funktion»[33]; questa funzione è «metatextuell, d.h. dass ein Hörer oder Leser in Bezug auf den Verlauf des Textes orientiert wird und dass er darauf hingewiesen wird, Textteile miteinander in Verbindung zu setzen»[34]. È evidente quindi che le particelle in questione hanno un ruolo particolarmente significativo dal punto di vista semantico nel testo teatrale e nella sua traduzione.

- JA

s) Zumal ich ja auch immer der Jüngste bin, das macht ja was mit einem. (9) > Anche perché sono sempre il più giovane, e questa cosa ha il suo peso. (9)

t) Nein, alles gut, darum ging es ja, ging ja genau um den Prozess, um die Reibungsflächen, allein schon die verschiedenen Ansatzstrategien innerhalb des Teams und so weiter, das sind ja alles Erfahrungswerte […]. (9) > No, tutto bene, era proprio per questo, capito, era per il processo ovviamente, per i motivi di contrasto, già solo le diverse strategie di

[32] Mi riferisco al capitolo VIII dell'opera citata.
[33] Stefania Masi, *Deutsche Modalpartikeln und ihre Entsprechungen im Italinischen*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996, p. 29.
[34] Ibidem.

> approccio all'interno del team e cose del genere, sicuramente sono tutte esperienze che contano […]. (9)

I due esempi qui sopra sono tratti dalla scena 1.2: Anni sta preparando la cena a Josch che nel frattempo cerca di spiegarle come va il suo nuovo *Projektarbeit*. Il suo discorso sembra confusionario e intricato non soltanto perché, in assenza di ulteriori riferimenti, il lettore e lo spettatore non riescono veramente a capire di cosa si occupi, ma anche a causa della sintassi spezzata, dei concetti non specificati, del lessico quasi tecnico. Nell'esempio s) la particella *ja* è usata per due volte come rafforzativo. In italiano si è cercato di rendere questa enfasi prima con l'aggiunta enfatica di *anche* e poi con la congiunzione *e* in posizione iniziale, spesso usata nel parlato proprio in apertura di frase, dove acquisisce un'efficacia particolare.

Nell'esempio t) *ja* ritorna ancora come rafforzativo accostato ad elementi sintattici altrettanto tipici dell'oralità, primo fra tutti la dislocazione a sinistra di *darum*, anteposto al verbo per dare maggiore enfasi all'oggetto. Lo stesso si sarebbe potuto fare in italiano, anteponendo il dimostrativo *questo* al verbo, ma si è preferito fare ricorso al classico *proprio* in funzione avverbiale e all'intercalare *capito*, utilizzato frequentemente nell'italiano sia per richiamare l'attenzione del parlante nella forma di domanda retorica, sia per sottolineare l'oggetto dell'enunciazione. Nell'ultima parte del passo, la locuzione *und so weiter* e il pronome dimostrativo *das* usato al singolare senza accordo con il verbo (che invece è al plurale), sono ulteriori tratti colloquiali che accompagnano la funzione dell'ultimo *ja*, tradotta in italiano con l'avverbio *sicuramente*.

Infine, occorre far riferimento anche all'espressione tedesca *es geht um etwas* che in italiano si traduce solitamente con *si tratta di*: questa traduzione è stata scartata perché ritenuta di registro troppo alto, anche a costo di perdere la possibilità di anteporre il tema (traducendo con *di questo, si trattava*), perdita comunque recuperata dall'aggiunta dell'intercalare *capito*. Dal punto di vista lessicale, inoltre, va sottolineato che nella traduzione il *Projektarbeit* è stato mantenuto come *lavoro a progetto*, perché è un importante riferimento al mondo del lavoro di oggi, nel quale domina la precarietà: pertanto era fondamentale conservare l'esplicitazione di *Projekt*. Per concludere, si

menziona l'utilizzo figurativo in tedesco del termine *Reibungsfläche* che si traduce letteralmente con *superficie di attrito*, ma qui nell'uso colloquiale con il significato di *ragione o possibilità di scontro*.

Un altro tipo di particella spesso presente nei dialoghi del dramma è *halt*, forse meglio identificabile come *Abtönungspartikel*, secondo il Duden[35], perché dà una tonalità soggettiva ben precisa alla frase.

- HALT

u) […] und dann hat die immer nur gesagt Space Shuttle or Octupus, Space Shuttle or Octupus, und dann hab ich halt gesagt Space Shuttle […]. (7) > […] e poi non faceva altro che dire space shuttle or octopus, space shuttle or octopus, e allora io ho detto solo space shuttle […]. (7)

La frase riportata qui sopra è tratta dalla prima scena, quella in cui Anni cerca disperatamente Bastian e lo trova nascosto in un vecchio cartone in mezzo al parco. Lui cerca di spiegarle come ci sia finito e racconta delle ragazze inglesi che l'hanno ridotto così. Il suo resoconto, però, viene fuori contorto e confuso, in una rapida serie di frasi coordinate da *und dann* e *aber*, ripetizione che non è sempre stato possibile mantenere a causa della differenza in italiano tra gli avverbi *dopo* / *poi* e *allora*, che in tedesco si possono tutti dire con *dann*. La particella *halt*, che secondo Schwitalla[36] è un'alternativa tipica del parlato a *eben*, in questo caso è stata tradotta semplicemente con *solo*, a discapito di altre possibili soluzioni quali *semplicemente* o *e basta* che si sono sentite come troppo forzate in questo contesto così incalzante.

v) Er probiert halt Sachen aus, das darf man nicht gleich verurteilen, andere Leute lassen sich in den Mund pissen. (12) > Lui fa così, prova delle cose e basta, non è da condannare per questo, altre persone si fanno pisciare in bocca. (12)

Nella traduzione di questo passo, in cui Josch difende davanti a Anni la legittimità delle tendenze sessuali di Pascal, si sono incontrate difficoltà proprio a causa della particella *halt* che qui indica fermezza nell'affermazione, come una sorta di *non c'è niente da aggiungere*. Le altre soluzioni esaminate

[35] Consultare la definizione che ne dà il vocabolario Duden online al link http://www.duden.de/rechtschreibung/Abtoenungspartikel.
[36] Cfr. Schwitalla 2006, p. 155.

erano *lui prova semplicemente delle cose* e *lui prova solo delle cose*. In considerazione delle due frasi seguenti, si è deciso di tradurre con quel *e basta* finale, anticipato dall'aggiunta di *fa così*, perché risulta più aderente al significato originale, in quanto demarca la fine di qualcosa e decreta una sentenza definitiva da parte di Josch, enfatizzando inoltre il tratto dell'oralità.

w) Sehr schön, aber nicht so sexuell halt. (14) > Molto bello, ma non dal punto di vista sessuale, punto. (14)

In questo ultimo esempio, *halt* è stato tradotto con il *punto* conclusivo, a segnare, stavolta definitivamente, la fine del discorso. Josch sta ammettendo una volta per tutte la sua sessualità, è un'autoaffermazione, carica di significato se letta all'interno dell'intero dramma. In tutti e tre i casi qui analizzati, si è ricorso a una traduzione che tenesse conto della semantica di *halt*; bisogna ricordare, però, che spesso questa particella nelle traduzioni italiane scompare.

- DENN

x) Was ist denn? (5) > Che c'è? (5)

y) Wie lief es denn? (9) > Com'è andato allora? (9)

z) Was hast du denn für Ressourcen mobilisiert? (19) > E quali risorse avresti mobilizzato? (19)

aa) Wie hat er's denn das gemacht? (50) > Allora, come l'ha fatto? (50)

Un altro tipico caso di *Modalpartikel* è il frequentissimo *denn* che secondo Masi[37] occorre esclusivamente nelle domande e che va distinto dalla congiunzione causale. Gli esempi riportati sopra appartengono tutti a delle *Eragänzungsfragen*, ma sono stati tradotti in modi diversi. Nel primo caso non si è tradotto perché la domanda è lapidaria, tra lo spavento e la sorpresa, di risposta a un lamento emesso da Bastian mentre Anni cerca di aiutarlo. Nel secondo è stata scelta la congiunzione conclusiva *allora* che si riallaccia a una probabile domanda precedente, sempre di Anni a Josch, di cui però leggiamo solo la risposta: la scena 1.2 si apre con Josch che pronuncia il suo classico *alles gut* facendoci immaginare una precedente domanda del tipo *Wie geht's*

[37] Cfr. Masi 1996, p. 159

dir? e fa poi riferimento al lavoro; Anni quindi gli chiede aggiornamenti a riguardo.

La battuta in z) appartiene a Lore che, nel litigare con Josch in merito al volo perso e alla vacanza sfumata, si infuria quando l'amico insinua un cambiamento nel loro rapporto. Si è scelto di rendere la particella *denn* con la congiunzione introduttiva *e* che rafforza il sarcasmo della domanda, poi ancora più efficace con il verbo al condizionale. A seconda dell'intonazione, infatti, il *denn* nelle domande può cambiarne la qualità, può cioè renderle più o meno cortesi[38]. Nell'ultimo esempio, invece, si è utilizzato l'avverbio *allora* che, posto all'incipit di una domanda, ha valore esclamativo e incalza l'attesa di una risposta.

4.5.2 Alternative lessicali

I dialoghi del dramma sono disseminati di varianti lessicali proprie della lingua colloquiale. I personaggi si esprimono con termini che non appartengono allo standard scritto, ma al contesto orale di registro informale al quale appartengono i *Mittzwanziger* di cui sono immagine. Oltre a modi di dire particolari e espressioni volgari, sono tipiche anche quelle alternative lessicali che sostituiscono le varianti standard. Di seguito si elencano alcuni termini esemplari estrapolati dai dialoghi, con la rispettiva proposta di traduzione.

- DING

bb) Für die Dinger? (27) > Per queste qua? (27)

cc) Und mach das Ding ab. (34) > E levati quella roba. (34)

dd) Hielt ich das Ding aus reinem Pflichtbewusstsein oben? (38) > Tenevo in alto quel coso per mero senso del dovere? (38)

Il sostantivo *Ding* è una di quelle parole vaghe o generiche spesso utilizzate nel parlato orale per riferirsi a un qualsiasi oggetto materiale, molte volte in sostituzione di un qualsiasi termine che l'emittente dimentica mentre parla. Si può far rientrare nelle strategie di comunicazione che Schwitalla

[38] Ibidem.

chiama «semantische Prinzipien der Alltagsrede»[39] e che regolano la comprensione tra parlanti; tra questi, la vaghezza è frequentemente risolta con l'utilizzo di parole di soccorso come *Ding*. Anche in italiano possiamo ricorrere a una soluzione simile utilizzando *cosa* o il più familiare *roba*, e ciò ha aiutato sicuramente la traduzione. Nel primo caso, però, si è preferito lasciare da parte il sostantivo e tradurre con un pronome dimostrativo seguito dall'avverbio di luogo, perché si è ritenuta la soluzione *per queste cose* un po' troppo forzata. Si noti che l'utilizzo dell'avverbio *qua* non fa che rimarcare la deissi già esplicitata dal dimostrativo, con un chiarissimo riferimento alle manette di cui si sta parlando e che tengono legata Lore alla macchina. Nel caso dell'esempio cc), si è adoperata la traduzione più semplice e diretta, anche in forza del contesto scenico: Pascal e Bastian sono a letto, il primo vuole che l'altro si scopra il tatuaggio sulla fronte coperto da una fascia bianca, di cui sono al corrente sia gli spettatori (ovviamente), sia i lettori (grazie all'indicazione di regia), ma la vaghezza del termine *Ding* fa sì che non si possa escludere un eventuale riferimento sessuale, soprattutto se si considera la richiesta esplicita di Pascal che segue qualche battuta dopo («Lasst du dich ficken?» / «Weißt nicht» / «Vermutlich» (34)). Nell'esempio dd), invece, *cosa* è stato flesso al maschile perché l'oggetto in questione è il cellulare.

- KLAMOTTE

ee) Wo sind deine Klamotten? (5) > Dove sono i tuoi vestiti? (5)

ff) Tu deine Klamotten weg. (25) > Metti via i tuoi vestiti. (25)

gg) *17:55 Uhr. Zimmer von JOSCH. Klamotten liegen rum*. (29) > *17:55. Camera di JOSCH. Vestiti per terra*. (29)

Negli esempi sopra citati il termine colloquiale *Klamotte*, che si usa al posto di *Kleidungsstuecke*[40], è stato sempre tradotto con *vestiti*. Le alternative non erano molte e l'unica esitazione si è avuta nel terzo caso, dove si sarebbe potuto tradurre con *oggetti/roba per terra*, dato che il termine in tedesco può

[39] Cfr. Schwitalla 2006, p. 161.
[40] Si veda la definizione di *Klamotte* nel vocabolario Duden online al link http://www.duden.de/rechtschreibung/Klamotte.

indicare anche qualcosa di vecchio e senza valore[41]; è chiaro però che un'espressione del genere avrebbe poco senso in una didascalia che si riferisce a una camera da letto e alla quale segue, poco dopo, l'indicazione secondo cui Josch deve mettersi qualche *vestito* addosso. Anche negli altri due esempi si parla di *Klamotten* per riferirsi a vestiti che sono già stati menzionati prima dai personaggi.

- KOTZEN

hh) *Er ist halbnackt und vollgekotzt*. (5) > *È seminudo e ricoperto di vomito*. (5)

ii) Hab die ganze Nacht gekotz. (17) > Ho vomitato tutta la notte. (17)

Il verbo *kotzen* sta per *erbrechen* ed è utilizzato in contesti non formali. In italiano si sarebbe potuto selezionare tra diversi sinonimi di uso colloquiale, ma si è scelta comunque la soluzione più neutra per non rischiare incursioni dialettali o volgari che sarebbero state stranianti. In ogni caso il verbo scelto nelle traduzioni, pur appartenendo alla lingua standard, è comunemente usato anche nei contesti più colloquiali e difatti non sembra inadeguato. Nel primo esempio il participio del verbo è unito al prefisso *voll-* per formare un composto parallelo all'aggettivo precedente. Qui si è dovuto necessariamente optare per una riformulazione con aggettivo e sintagma preposizionale, cedendo all'allungamento e alla perdita del parallelo tra i due aggettivi composti, i cui prefissi sono uno l'opposto dell'altro.

- DRECK

jj) Du glaubst gar nicht, wie verklebt wir alle noch sind, vom heteronormativen Dreck der westlichen Welt […]. (10) > Non puoi credere quanto le schifezze eteronormative del mondo occidentale ci stiano ancora addosso. (10)

kk) […] den ganzen manifestierenden Dreck. (11)> […] tutto lo schifo per mettersi in mostra. (11)

ll) Der Dreck. (33) > Lo sporco. (33)

mm) Pascal du dreckiger Pisser. (45) > Pascal, schifoso piscione. (45)

[41] Ibidem.

Come ultimo esempio di questa serie lessicale si è scelta la parola *Dreck* che ritorna più volte sia come sostantivo, sia come aggettivo derivato. In tedesco è di uso colloquiale e può voler dire *sporcizia* oppure *cosa*, *roba*, *oggetto senza valore*. In italiano una traduzione adeguata è sembrata essere *schifo* perché riunisce entrambi i significati. Nella prima battuta, il *Dreck* eteronormativo diventa *le schifezze eteronormative*, al plurale, perché è così che si utilizza più frequentemente per indicare un insieme di più elementi. In questa traduzione si è dovuto anche parafrasare il verbo *verklebt* perché l'espressione italiana *essere incollati a qualcosa* sarebbe stata percepita come straniante; si è scelto infatti di riformulare con il modo di dire *stare addosso*, ancora di uso colloquiale.

In kk) si è utilizzato *schifo* nel senso letterale di *sporcizia* e si è poi dovuto riformulare l'aggettivo al participio presente in una proposizione attributiva. Nel terzo caso si è invece preferito tradurre diversamente a causa del contesto di enunciazione: il *Dreck* di cui parla Bastian è probabilmente riferito al disordine in cui ha trovato la stanza di Pascal (rimanda quindi ai *Klamotten* sparsi sul pavimento di cui parlavamo sopra). È sembrato più adeguato, allora, dal punto di vista della situazione colloquiale, far dire a Pascal che *lo sporco* per lui non sarebbe stato un problema, intendendo qui la condizione generale della camera, piuttosto che un esagerato *schifo*, cui sarebbe stato appropriato far seguire una specificazione.

Nell'ultimo esempio, per concludere, l'aggettivo derivato da *Dreck* corrisponde all'aggettivo italiano *schifoso*, usato come attributo dell'apposizione. Si sottolinea, inoltre, che si è volutamente deciso di anteporre l'aggettivo al sostantivo come rafforzativo della formula offensiva, cosa che succede spesso nel parlato per quanto riguarda le esclamazioni formate solo dal sintagma nominale.

4.5.3 Turpiloquio

Tra le caratteristiche del linguaggio parlato e del registro basso che si ritrovano nel dramma di Friedrich, le espressioni volgari e le parolacce rivestono

senz'altro un ruolo primario, sia perché presenti in gran numero, sia perché danno al testo un'espressività ancora più pregnante. Il tema dei volgarismi non è certo nuovo nella teoria e nella pratica traduttologica e rappresenta uno di quegli scogli perenni contro cui deve scontrarsi chi traduce. Secondo una riflessione di Maurizio Mazzini, le problematicità più frequenti possono riassumersi nei seguenti punti:

- la mancanza di espressioni volgari semanticamente equivalenti funzionanti nel medesimo contesto in entrambe le lingue;
- il diverso grado di intensità dell'equivalente volgarismo nella lingua d'arrivo;
- la plurisemanticità di tali espressioni;
- la differente sensibilità rispetto a ciò che si ritiene volgare e la relativa differente soglia di tollerabilità;
- la presenza nella lingua d'arrivo e nella cultura che la sottende di aree tabù[42].

A tutto ciò va aggiunto il fatto che il tedesco è una lingua notoriamente meno volgare dell'italiano[43], nella quale l'uso del turpiloquio è ben più ristretto e limitato anche a seconda del contesto, soprattutto se paragonato all'italiano parlato di alcune regioni.

In questo testo i volgarismi sono molto frequenti e spesso sono usati più come intercalare che come vere e proprie espressioni di volgarità. Difatti non infastidiscono e sono anzi credibili perché appartengono realmente al contesto nel quale sono inserite: da un gruppo di ragazzi tra i venti e i venticinque anni non ci aspetteremmo altro. È bene sottolineare a tal proposito che il concetto stesso di parolaccia non può essere definito universalmente, anche se da un punto di vista strettamente morfologico indica senza dubbio un peggioramento

[42] Maurizio Mazzini, *Stile colloquiale e turpiloquio tra intraducibilità e problemi di dosaggio sull'esempio di* Novecento *di Alessandro Baricco nella traduzione polacca di Halina Kralowa*. "Acta Universitatis Wratislaviensis", n° 3062, Wrocław 2008, p. 119-120, consultabile online al link http://rwr.sjol.eu/download.php?id=4609b32750ed8095f6cb3042b4dd2d2461669313.

[43] Cfr. Vito Tartamella, *I tedeschi e la lingua sporca*, "Parolacce. Storie, notizie, ricerche", 26 ottobre 2012, http://www.parolacce.org/2012/10/26/parolacce-in-tedesco/.

della parola[44]. A questo punto, quindi, si può delineare una strada generale per la traduzione. Innanzitutto, come suggerito da Franca Cavagnoli[45], là dove non ci sono volgarismi nell'originale, non sono stati aggiunti nella traduzione; poi, si è cercato di adeguare il grado di diffusione del termine tedesco a quello dell'italiano, che non sempre si corrispondono (vedere il caso di *auf etwas scheißen*); infine, si è tentato di riflettere il più possibile la dimensione orale che questi vocaboli vogliono rappresentare.

- SCHEIß

nn) Er fickt einfach alles. Männer, Frauen, Tiere, scheißegal. Pascal fickt einfach alles. (12) > Si scopa semplicemente tutto. Uomini, donne, animale, non gliene frega un cazzo. Pascal si scopa semplicemente tutto. (12)

Scheiss è una delle parolacce più comuni in tedesco, può voler dire molte cose diverse e può essere usata in numerosi contesti, tanto da poter ricoprire anche ruoli sintattici diversi. Può essere anche usata come affisso per formare parole composte, come succede nell'esempio nn). In questo caso la traduzione ha comportato una necessaria riformulazione, dato che l'italiano non permette la formazione di un avverbio del genere. Si è preferita quindi una costruzione verbale che contenesse un'imprecazione adeguata, piuttosto del più neutro *è uguale*, anche a costo di una chiarificazione.

oo) Bist du in dem scheiß Karton da? (4) > Sei in quel cazzo di cartone là? (4)

Nell'esempio oo), la traduzione di *scheiß* riprende la stessa imprecazione già usata in precedenza. In questo caso non è stato difficile scegliere perché l'uso del volgarismo italiano equivale a quello tedesco, sono cioè entrambi usati come modificatori del sostantivo.

pp) Ich bin so scheiße. (7) > Mi sento una merda. (7)

Nel caso di sopra, invece, la resa in italiano non è stata così immediata. Innanzitutto, si è dovuto slittare ad un'altra sfera semantica, riprendendo in

[44] Cfr. Marco Ghelardi, *Volgare e osceno. L'estetica teatrale delle parolacce*, "Marco Ghelardi Blog. Verso la fine e altri inizi", 19 marzo 2009, https://marcoghelardi.wordpress.com/2009/03/19/volgare-e-osceno-lestetica-teatrale-delle-parolacce/.
[45] Cfr. Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 77.

italiano quella del testo di partenza. Poi si è dovuto interpretare il passo scegliendo una direzione univoca, perché i sensi avrebbero potuto essere due: da un lato si poteva intendere la frase come un *sono ridotto male*, il che avrebbe previsto una traduzione del tipo *sono uno schifo*, dall'altro si sarebbe potuto capire che Bastian, nel pronunciare questa frase, volesse giustificarsi con Anni per il suo comportamento.

Questa interpretazione è possibile grazie agli episodi successivi della storia, tra i quali in particolar modo il tentativo di suicidio di Bastian. Alla fine si è infatti optato per quest'ultima, si è cioè inteso il passo nel significato di *sono ridotto male perché ho combinato un disastro*, anche se entrambi i significati sopra esplicitati sarebbero inerenti al contesto. Si è dovuto quindi rinunciare a qualcosa per mettere in risalto qualcos'altro, ma la soluzione finale ha voluto comunque lasciare la frase in una dimensione ambigua. Con quel «Mi sento una merda», infatti, Bastian sta sì alludendo al suo stato attuale (si trova in un cartone abbandonato in mezzo al parco, ricoperto di vomito), ma sta anche preparando Anni alla spiegazione finale, al racconto di come è finito in quello situazione e all'ammissione implicita delle sue colpe.

Alla luce di questo, la frase di Bastian sembra mancare di una conclusione: «Mi sento una merda, perché ho fatto un casino», conclusione che si aggiunge qui solo per dare l'idea dell'interpretazione che è scaturita dalla lettura dell'originale. Per di più va detto che la stessa (auto)sentenza è ripetuta qualche battuta più avanti da un sempre più disperato Bastian che, stavolta, sta invocando le attenzioni di Anni.

qq) Fickende Scheiße! (25) > Porca troia! (25)

Nell'esempio qq) è riportata l'esclamazione di Pascal che nella scena 1.3 è attaccato da Lore con lo spray al peperoncino. L'episodio è quello del loro appuntamento nel garage sotterraneo, dove Pascal sta preparando Lore per l'incontro con un uomo di cui sappiamo poco, un episodio che è un misto di comico e serio, di incredulità e spavento, quasi grottesco. L'imprecazione di Pascal è conseguenza del crescente nervosismo di Lore che, spaventata dalle sue maniere, non sembra essere convinta di restare. Il passo è il più ricco di

volgarismi del testo, proprio a causa del linguaggio sboccato di Pascal che, per far entrare Lore nel ruolo (ruolo di cui sappiamo altrettanto poco), usa appellativi volgari e imprecazioni. Nel caso specifico, per la traduzione si è dovuto ricorrere alla fantasia. La soluzione finale ha cercato di riassumere l'imprecazione di dolore e la scurrilità, mantenendo anche un più o meno implicito riferimento alla sfera semantica del sesso.

La frase qui sopra è seguita quasi subito da un altro volgarismo, stavolta interno ad una espressione idiomatica di uso colloquiale tipica del tedesco: si tratta di «Hast du den Arsch offen?» (25), domanda retorica e di significato ovviamente figurato che in tedesco si usa quando qualcuno sembra aver perso la ragione, o essere *fuori di testa*. Nella traduzione italiana si è perso questo riferimento, ma a favore della scurrilità: in «Ma che cazzo fai?», tuttavia, è comunque implicito il legame a un comportamento fuori dagli schemi o inaspettato, così da compensare parzialmente la perdita.

Nella stessa scena si incontra poi un'altra espressione volgare e colloquiale, stavolta anche particolarmente offensiva, che è «Hure» (26), ripetuta due volte da Pascal nel tentativo di istigare un'attonita Lore che, di tutta risposta, gli sputa in faccia. In questo caso la traduzione è stata piuttosto facile («Puttana»), anche se in italiano il ventaglio di equivalenze adatte era piuttosto folto.

- FICKEN

rr) Fick dich. (26) > Vaffanculo. (26)

ss) Lasst du dich ficken? (34) > Ti fai scopare? (34)

Il verbo in questione è usato in entrambe le lingue di studio come formula colloquiale e volgare per dire *beischlafen*. In tedesco però si usa anche come insulto, a imitazione dell'inglese *fuck you*, mentre l'italiano ha elaborato una forma diversa anche se appartenente allo stesso ambito semantico. La formula *vaffanculo* ha una struttura morfologica particolare, è un verbo polirematico le cui componenti si sono fuse in un unico lemma, che si usa solitamente al modo imperativo e di cui si può flettere solo la prima parte (cioè il verbo andare). La scelta traduttiva è stata dettata da un'ovvia prevalenza di

questa formula (che originariamente sembra si usasse per maledire qualcuno) rispetto al più letterale *fottiti* che, se pure consentito dalla lingua italiana, sembra essere meno spontaneo nella lingua parlata di tutti i giorni, e più un calco dall'inglese. È invece nella traduzione dell'esempio ss) che l'originale tedesco trova un equivalente totalmente conforme sia dal punto di vista sintattico che da quello semantico. Nelle altre occorrenze di *ficken* nel testo si è tradotto sempre in quest'ultimo modo, il più delle volte con la forma riflessiva del verbo (a eccezione del *fickende Scheiße* di cui si è parlato sopra).

4.5.4 Modi di dire

Il linguaggio più o meno sboccato di *Szenen der Freiheit* è il riflesso di una lingua parlata da una determinata categoria di persone in un determinato contesto. È quindi anche colmo di modi dire caratteristici delle conversazioni quotidiane di molti tedeschi dei nostri giorni, denso di espressioni che possono ritrovarsi in letteratura quando si cerca di mimare l'oralità, carico di sfumature semantiche che uno studente di tedesco non può cogliere se non quando immerso nel contesto di parlanti madrelingua. Alcune di queste peculiarità saranno analizzate in questo paragrafo, nel quale si prendono in esame anche le varie proposte di traduzione, declinando così la linea traduttologica utilizzata.

tt) […] wenn ich kein Boch drauf hab? (20) > […] se a me non mi va? (20)

L'espressione tedesca *[kein] Bock auf etwas haben* – di cui si è già accennato sopra – usata anche nell'esclamazione *Null Bock!*, appartiene alla *Jugendsprache* ed è nata negli anni Ottanta da quella che si faceva chiamare, in inglese, *No-future-generation*[46], a partire dal significato figurato di *Bock* (il maschio dell'animale) come simbolo di caparbietà e desiderio sessuale. Oggi è usata in contesti giovanili e colloquiali per dire che si ha o non si ha voglia di [fare] qualcosa. In italiano non esiste una simile espressione figurata, ma si ha la possibilità di usare un'espressione altamente frequente nella comunicazione orale che è anche piuttosto lessicalizzata, cioè quella scelta per la traduzione.

[46] Si rimanda alla pagina online dell'indice www.redensarten-index.de.

Questa soluzione si è ritenuta adeguata perché abbastanza espressiva per la sfuriata di Josch nei confronti di Lore davanti all'aeroporto[47].

uu) Du hast ne Macke. (21) > Tu hai qualche problema. (21)

Nell'indice online dei *Redensarten* tedeschi, l'espressione dell'esempio uu) riporta la seguente spiegazione: «Bei Menschen: eine merkwürdige Eigenart haben; eigensinnig / leicht verrückt sein; bei Gegenständen: nicht richtig funktionieren»[48]. Se si considera il contesto in cui l'espressione è pronunciata, si può escludere facilmente il primo significato e optare subito per il secondo. Per quanto riguarda invece l'ultimo, che è associato non a una persona ma a un oggetto, si potrebbe comunque prendere per buono se considerato da un punto di vista figurativo. Effettivamente la soluzione scelta si rifà a entrambi i sensi. Questa espressione italiana si affibbia di solito a una persona considerata contestualmente irragionevole, il più delle volte con accezione scherzosa e sempre, ovviamente, in senso metaforico; quindi, a una persona che ha qualcosa che non funziona. Siamo sempre all'interno del dialogo di cui si parlava sopra e Lore ha appena lanciato per aria centinaia di euro in banconote. Da qui, la sentenza di Josch. Si fa notare che la soluzione traduttiva iniziale era un'altra, ovvero *sei fuori di testa* (che può corrispondere a *essere totalmente pazzi*), poi scartata perché ritenuta esagerata rispetto all'originale, soprattutto in virtù di quel «leicht verrückt» precisato nel corpus online.

vv) Also scheißen wir auf Individualität, scheißen wir auf Autonomie und scheißen wir auf alle Variablen unserer Zeit. (41) > E allora freghiamocene dell'individualità, freghiamocene dell'autonomia e freghiamocene delle variabili del nostro tempo. (41)

Nell'esempio vv) si è riportato solo uno dei tanti casi in cui nel dramma compare l'espressione *auf etwas scheißen*, che in italiano significa semplicemente *fregarsene di qualcosa*. In sede di traduzione si era preso in esame anche il più volgare *sbattersene di qualcosa* proprio perché il modo di dire tedesco poggia sul verbo volgare *scheißen*, ma si è poi optato per la prima

[47] Si veda l'esempio h) di questo capitolo.
[48] Si consulti la voce nell'indice online.

soluzione perché questo verbo in tedesco è estremamente frequente, mentre l'italiano *sbattersene* è marcatamente rude, così come il collega *fottersene*, tanto da sembrare una forzatura. Il più mite *fregarsene*, invece, è una via di mezzo più adeguata: da una parte è anch'esso comunissimo nel parlato di tutti i giorni, dall'altra è anche sfruttabile dal punto di vista morfologico perché, senza risultare insolito all'orecchio di un madrelingua, consente la costruzione pronominale che riprende l'inversione verbo-soggetto del tedesco del modo imperativo.

In tutti gli altri casi in cui ricorre questa espressione si è usata la stessa traduzione, ma in alcuni si è deciso di rinforzare il tono: lo «Scheiß doch drauf» (52) pronunciato da Lore nella scena 3.1, nel bel mezzo di una discussione, è stato tradotto con «Non me ne frega un cazzo». La scelta di questa aggiunta scurrile – si noti che per necessità sintattica si sarebbe dovuto comunque aggiungere qualcosa, ad esempio *non me ne frega niente* – deriva dal fatto che nel contesto in cui viene pronunciata, la frase in italiano necessitava di un'ulteriore spinta enfatica che facesse intendere l'intenzione risoluta e sfacciata di Lore.

ww) Alles im Lot. (44) > Tutto regolare. (44)

Per concludere questo paragrafo si prende ora in esame un modo di dire che proviene dal lessico geometrico e dell'edilizia. Il *Lot* in tedesco è uno strumento utilizzato in edilizia per stabilire una direzione verticale rispetto a un determinato punto di partenza. L'espressione tedesca *im Lot sein* indica quindi qualcosa che è verticale rispetto a un punto, qualcosa che è dritto, nella giusta posizione. Da qui deriva il modo di dire figurato per descrivere qualcosa che è in ordine, a posto. L'esitazione in sede di traduzione è nata principalmente dal fatto che la battuta fa parte del breve monologo pronunciato da Pascal, nel quale si rincorrono frasi spezzettate da punti, spesso interrotte a metà e poi riprese dopo un inciso che fa da commento, il tutto a creare un discorso incalzante mimato sul parlato, a tratti anche difficile da capire, probabilmente proprio perché andrebbe ascoltato più che letto.

L'affermazione dell'esempio ww) costituisce un commento di Pascal a quello che ha detto subito prima, ma non è isolata dal resto del discorso, è piuttosto una sorta di intercalare in mezzo al flusso di parole, nel quale la punteggiatura così serrata sembra, in realtà, più un'indicazione di regia per l'attore e una marca stilistica, che un segnale sintattico. Per tutti questi motivi, si è pensato a diverse traduzioni possibili, una delle quali prevedeva l'introduzione del verbo essere (*era tutto a posto*) per renderne più accessibile il significato. La soluzione finale, invece, lascia il verbo sottinteso per non rischiare di razionalizzare il testo di partenza e tenta di recuperare la metafora geometrica con l'aggettivo *regolare* che ha anche un'accezione tecnica, senza lasciare da parte lo status di modo di dire della quotidianità.

4.5.5 Particolarità

Durante la traduzione si sono incontrati passaggi particolarmente difficili che prescindevano dalla caratteristiche finora esaminate. Tra questi c'è il neologismo *Bejackte* proveniente dal monologo di Pascal, di cui si riporta qui un breve estratto:

> xx) Tausend Löcher im Shirt. Meine Schwester. Weil sie immer so drauf rum. Also. Auf dem Stoff. Weil sie immer so rein gebissen hat. Wie ne Bejackte. Gekaut, gebissen, gesabbert, genuckelt, alles. (44) > Mille buchi nella maglietta. Mia sorella. Perché stava sempre così. Voglio dire. Con la stoffa in bocca. Stava sempre a morderla per bene. Come una schizzata. La masticava, la mordeva, la succhiava, ci sbavava sopra, di tutto. (44)

Tutto il passo è già abbastanza complesso senza considerare il sostantivo in questione: Pascal sta parlando della sua infanzia e, come accennato sopra, utilizza frasi spezzate, lasciate a metà e poi riprese dopo incisi o commenti. In questo estratto poi le cose si complicano perché nell'introdurre il personaggio della sorella, Pascal ce la dipinge con caratteristiche bizzarre e quasi grottesche, una rude dodicenne che fa da madre al fratello, con la strana mania di mordersi gli abiti. Quel *Bejackte*, nella cui composizione è riconoscibile il sostantivo *Jacke*, è un commento di Pascal nei confronti di questo comportamento, ma nei vocabolari non si trova nulla a riguardo e l'unica fonte elettronica più o meno esplicativa è l'articolo di un blog

berlinese[49], in cui si parla del verbo *bejacken*, di certa provenienza dialettale, che significherebbe *ubriacarsi*. Tuttavia, dopo aver consultato diversi parlanti madrelingua, si è potuto rintracciare in questo neologismo un riferimento alla *Zwangsjacke* dei pazienti psichiatrici, in uso nell'Ottocento.

Una simile associazione riporta il significato della parola ad un contesto più comprensibile, dato il comportamento atipico della sorella di Pascal. Di equivalenti italiani di questo genere se ne sarebbero potuti trovare diversi, tra i quali *psicopatica* e *schizofrenica* sono sembrati particolarmente appropriati per l'appartenenza allo stesso campo semantico del termine di partenza. In ultima analisi si è poi deciso di utilizzare l'aggettivo *schizzata* perché da un lato richiama analogamente la sfera semantica della psichiatria – difatti il termine sembrerebbe derivare proprio da *schizofrenia*[50] – e dall'altro appartiene a un contesto linguistico più familiare e, quindi, conforme alla situazione in cui è pronunciato nel testo.

yy)	LORE	Ist er DJ?
	BASTIAN	Nein.
	LORE	Hat er Musik aufgelegt?
	BASTIAN	Nein.
	LORE	Handauflegung?
	BASTIAN	Nein.
	LORE	Feuerholz?
	BASTIAN	Was?
	LORE	Hat er Feuerholz aufgelegt?
	BASTIAN	Nein. (39)
	>	
	LORE	Non sta parlando al telefono?
	BASTIAN	No.
	LORE	E allora cosa attacca?
	BASTIAN	Lore...
	LORE	Non lo so, attacca la musica?
	BASTIAN	No.
	LORE	Attacca a pregare?
	BASTIAN	No.
	LORE	Attacca…a gridare?
	BASTIAN	No. (39)

L'esempio sopra riportato è estratto dal rapido scambio di battute che segue l'indovinello di Bastian nel secondo atto: tentando di arrivare alla soluzione, Lore propone una serie di possibili risposte rifacendosi al verbo

[49] Consultabile all'indirizzo https://olekrueger.com/2011/08/17/bejacken/.
[50] Si veda la pagina dedicata nell'enciclopedia Treccani online.

auflegen, elemento principale del quesito iniziale («Ein Typ legt auf, öffnet das Fenster und erstickt» (37)), che in tedesco può avere diversi significati oltre al più immediato *riagganciare la cornetta del telefono*. Proprio da questa polisemia sono derivati i problemi in fase di traduzione.

Pur essendo traducibile in diversi modi in italiano – riagganciare, riattaccare, chiudere, mettere giù – il verbo tedesco non consente una corrispondenza diretta di significati tale da poter mantenere tutte le varianti semantiche. I tre significati aggiuntivi proposti da Lore, ovvero *Musik auflegen*, *Handauflegung* e *Holz auflegen* corrispondono in italiano a espressioni e azioni che non prevedono l'utilizzo di verbi riferibili a strumenti di comunicazione, quali telefono, walkie-talkie o radiotrasmettitori: in particolare il secondo si riferisce a una pratica religiosa, simbolica o curativa, chiamata in italiano *imposizione delle mani*, mentre il primo e l'ultimo sono semplicemente il risultato dell'accostamento del verbo *auflegen* nel suo senso più generico (*mettere*) ai sostantivi *Musik* e *Holz* con i quali forma delle strutture più o meno fisse.

L'incompatibilità lessicale tra le due lingue non ha consentito una traduzione sufficientemente aderente al testo di partenza. Si è quindi cercato di tradurre tenendo presente – più che il lessico – il contesto di enunciazione. Trattandosi di domande poste con il fine di indovinare la soluzione di un rompicapo, con la funzione quindi di rappresentare il ragionamento degli interpellati e di allungare la fine dell'interrogazione, si è deciso di cambiare i riferimenti lessicali e di scegliere espressioni che funzionassero con il verbo scelto nella formulazione iniziale dell'indovinello.

Allo stesso tempo si è cercato di non tralasciare completamente le sfere semantiche originali e di mantenere il contrasto evocato da due delle tre raffigurazioni proposte da Lore, quella profana del dj e quella sacra della *Handauflegung*. Così alla prima immagine è stata accostata quella della musica, mentre alla seconda si riallaccia il verbo *pregare*. Tuttavia si è dovuto sacrificare il riferimento al fuoco, che si è scelto di sostituire con un'altra formulazione della perifrastica *attaccare a*, così come si è dovuto negoziare sulle prime battute indicate nell'esempio yy): per fare sì che le proposte di Lore

non sembrassero fuori luogo rispetto al verbo transitivo *attaccare* così come inteso all'inizio nel rompicapo, verbo che evoca nell'immediato l'utilizzo di uno strumento di comunicazione, si è deciso di sovvertire alcune frasi e di *chiarificare* inserendo un'ulteriore domanda (ovvero «E allora cosa attacca?»). In questo modo si è esplicitato il ragionamento di Lore e la sua conseguente reinterpretazione del significato del verbo, dovuta al fatto che Josch ha precisato che il *tipo* in questione non sta telefonando.

Conclusioni

Nel lavoro che si è appena presentato, si è cercato di comprendere l'attività autoriale di Jan Friedrich entro determinati parametri estetici e drammaturgici. L'analisi delineatasi attraverso la lettura delle sue opere, in particolar modo *Szenen der freiheit*, si può inquadrare su due piani: da un lato, l'appartenenza più o meno salda della sua produzione al fenomeno del *Kinder- und Jugendtheater* contemporaneo, dall'altro la messa in scena della tensione dell'individuo odierno verso l'*altro* e l'*altrove*.

Come si è visto nel primo capitolo, il teatro per giovani in Germania è un campo artistico variegato e non totalmente definito, ma sicuramente molto attuale e in grado di rinnovarsi tramite la differenziazione dell'offerta e del pubblico cui aspira. Questo ambito culturale fa da contesto al lavoro di Friedrich, che vi si inserisce con i suoi primi tre lavori da autore, ma in realtà già a partire dalla sua formazione artistica, nonché grazie alla sua attività di regista e drammaturgo[1]. Eppure, nonostante la chiara rilevanza data all'età dei personaggi, a determinati riferimenti culturali e, non da ultimo, al pubblico cui le *pièce* sono idealmente rivolte, si è potuto notare quanto siano in realtà trasversali le problematiche individuate e scandagliate dall'autore. Difatti *Szenen der Freiheit*, che al contrario delle altre non rientra nei repertori dei teatri per giovani, non è affatto lontana dalla dimensione illustrata nelle prime tre opere, e sembra anzi avere con queste un rapporto di continuità. Allo stesso modo le tre *pièce* precedenti includono elementi di tipo drammaturgico e estetico rivolte anche alle generazioni più adulte.

La continuità tra le quattro opere prese in esame sembrerebbe costruirsi su dualità che assumono forme diverse in ognuna delle *pièce*: la relazione tra sogno e realtà, il rapporto tra la famiglia e il singolo, ma anche tra adulto e ragazzo, quello tra l'io e la società. Il dualismo emerge, infatti, come principio costitutivo della drammaturgia di Friedrich: lo si osserva con chiarezza, ad

[1] Ha curato la regia di *Unterm Kindergarten* (2016) di Eirik Fauske nella produzione dello Jungesschauspiel Düsseldorf, quella di *Natives* (2016) di Michael Raab, sempre per lo stesso teatro giovanile, e la drammaturgia dell'adattamento di *Amerika* di Franz Kafka per lo Schauspiel Hannover (*première* 21.01.2017).

esempio, nella struttura stessa di *Szenen der Freiheit*, organizzata nelle prima parte attraverso incontri di coppie ogni volta alternate. L'autore adotta un simile principio come strumento di realizzazione di un intento ben preciso, quello di comporre immagini contraddittorie, frammentarie e mai univoche per le identità dei personaggi e per i tipi di rapporto che questi instaurano tra di loro. Nelle quattro opere emerge quindi l'intenzione, dichiarata dallo stesso Friedrich, di creare «[…] im besten Fall ein Text, der Konflikte abbildet, offenlegt, sie spiegelt und zu Bewusstsein bringt»[2].

Per raggiungere questo obiettivo Friedrich si prefigge di mettere in scena la società odierna in maniera comprensibile, in modo che gli spettatori possano riflettere sui personaggi che vedono davanti a sé e mettere così alla prova il proprio pensiero e il proprio comportamento. È l'autore stesso[3], però, a constatare le difficoltà che pone oggi un simile approccio: per rendere l'oggetto della rappresentazione chiaro ed esplicito al pubblico, occorre presentarlo in modo coerente e ordinato; ma la complessità del mondo, dei sistemi sociali e delle dinamiche che regolano la vita individuale delle persone, non permette sempre questa condizione e anzi compromette la capacità di rimanere obiettivi.

Eppure è esattamente in questa consapevolezza che l'autore sembra trovare una soluzione efficace per arginare l'inclinazione a cercare rappresentazioni semplificate e mistificate della realtà per coinvolgere il pubblico, soprattutto se ci si riferisce a quello più giovane. Le vicende e i personaggi proposti da Friedrich non si rivolgono a spettatori ben individuati e non mirano a trasmettere messaggi educativi, né si soffermano sulla rappresentazione "naturalistica" della realtà contemporanea. Aspirano piuttosto a rendere espliciti per la coscienza di chi assiste alla messa in scena quei conflitti interiori e esteriori che contrassegnano l'individuo, mettendo in luce le diverse forme che simili contrasti possono assumere quando messi in relazione con ciò che li circonda, a cominciare dal rapporto con l'*altro*.

Friedrich, difatti, pone insistentemente l'accento sulla fragilità delle relazioni umane e rileva quanto spesso queste siano fittizie, in particolare nella

---

[2] Citato in Schlie 2015, p. 10.
[3] Si veda l'intervista a Jan Friedrich sul portale online del Deutsches Theater Berlin, di cui al cap. 1, nota 46.

situazione economica e sociale della Germania contemporanea. Identifica nell'individualismo dominante la causa di tale inconsistenza e riflette su quanto una simile condizione, del singolo e della società, generi necessariamente *infelicità*[4], ricollegandosi così a quelli che Toschi definisce «costi emozionali della globalizzazione»[5]. Difatti un concetto ricorrente nelle riflessioni di Friedrich sembra essere proprio quella *Ehrlichkeit* che spesso viene accostata alla realtà delle relazioni impersonali, ma anche e soprattutto al ruolo del teatro. L'arte teatrale, tutta, deve essere *lebendig* e *ehrlich*, deve potersi rivolgere al pubblico in maniera schietta per essere maggiormente in grado di coinvolgerlo e di scatenare una reazione. Così, anche il teatro per bambini e ragazzi, deve poter offrire confronti non convenzionali, interrogare l'etica e la morale dominanti e sperimentare forme estetiche inedite[6].

Un simile approccio sembra essere il principio regolatore del suo intero lavoro, così come lo è la ricerca di un'autenticità della rappresentazione che si esprime, prima di tutto, attraverso il linguaggio. Sebbene la letteratura sia per sua natura fittizia, l'effetto mimetico inseguito da Friedrich aspira a veicolare una realtà quanto più possibile vicina allo spettatore, anche se non direttamente relazionata al mondo culturale in cui il pubblico si riconosce, così da consentire un processo di riflessione più immediato. È anche grazie a questo che i drammi di Friedrich possono mirare a coinvolgere diverse generazioni, non soltanto quella dei più giovani, e a fuoriuscire dalle delimitazioni del teatro per bambini e ragazzi, entro le quali sembrano avere un posto privilegiato almeno le prime tre. Così a legare un'opera come *Mein Name ist Peter* a *Szenen der Freiheit* non è soltanto la mano dello stesso, giovanissimo, autore, né l'individuazione di motivi comuni, quali l'insoddisfazione per un presente in cui non si trovano appigli e la conseguente ricerca di alternative, ma anche l'aderenza del linguaggio letterario al mondo che tenta di rappresentare.

Un ulteriore aspetto che accumuna l'intera produzione di Friedrich è poi l'esistenza costante di un *Sehnsuchtsort*: se per il Theo di *Mein Name ist Peter*

---

[4] Mi riferisco all'intervista per il Deutsches Theater Berlin, di cui si è accennato nell'introduzione e nel terzo capitolo.
[5] Toschi 2016, p. 137.
[6] Cfr. Jan Friedrich, *Mein ideales Kinder- und Jugendtheater*, 2 dicembre 2012, https://kjtz.co/2014/12/02/jan-friedrich-mein-ideales-kinder-und-jugendtheater/.

il sogno si sovrappone alla realtà nel desiderio di raggiungere l'isola che non c'è, in *Deals* si concretizza in Disneyland il simbolo del sogno americano – anche in questo caso un mondo totalmente fiabesco, – mentre per i personaggi di *Szenen der Freiheit*, il *Sehnsuchtsort* è il *prima* dove tutto era «così come deve essere», dove la *Lebendigkeit* dominava l'azione dell'individuo, e la libertà non poneva i limiti che invece sembra imporre oggi; ma è anche l'idea dello spazio cosmico inteso come luogo *alternativo* dove poter riempire i vuoti lasciati dal presente, primo fra tutti l'impossibilità di legarsi in modo sincero all'altro.

L'attenzione posta sulle diverse formulazioni dell'io, in quanto soggetto in costante mutamento, e del rapporto con l'altro, sembra mettere in luce un particolare interesse da parte dell'autore per le dinamiche che, nel mondo attuale, regolano l'interazione fra gli individui. Rendere accessibili e comprensibili tali dinamiche costituirebbe l'ambizione più evidente del suo lavoro autoriale, parallelamente a quella di interrogarsi – e interrogare il pubblico – sulle origini della *Unverbindlichkeit* e dello *einsamer Mensch* odierno.

Bibliografia primaria

Barrie James Matthew, *Peter and Wendy*, Project Gutenberg Ebook, 2008.

Barrie James Matthew, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, trad. it. Francesco C. Ageno, Bacheca Ebook, 2011, http://www.aiutamici.com/ PortalWeb/eBook/ebook/James_Matthew_Barrie-Peter_Pan.pdf (26.1.2017).

Friedrich Jan, *Mir nichts dir nichts*, Theaterverlag München, Hamburg 2012.

Friedrich Jan, *Mein Name ist Peter*, Theaterverlag München, Hamburg 2013.

Friedrich Jan, *Deals*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2014.

Friedrich Jan, *Szenen der Freiheit*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2015.

Schnitzler Arthur, *Reigen*, eBOOK-Bibliothek, novembre 2004, http://german.lss.wisc.edu/~smoedersheim/gr677wm/texte/Schnitzler-Reigen.pdf (26.1.2017).

Bibliografia secondaria

Bagat Maja, "*Ein Mädchen würde so was nie sagen". Sexualität und Gender im zeitgenössischen Jugendtheater*, "Ixypsilonzett", Heft 6, Verlag Theater der Zeit, 2015, http://www.theaterderzeit.de/archiv/ixypsilonzett/2015/06/32881/ (25.1.2017).

Bassnett Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, trad. it. Genziana Bandini, Bompiani, Milano 2003.

Bauman Zygmunt, *Amore liquido*, trad. it. Sergio Minucci, Laterza, Bari 2006.

Bauman Zygmunt, *Da 'Libertà, Uguaglianza e Fratellanza' a 'Sicurezza, Parità e Rete'*, in Leccardi Carmen (a cura di), *Individualmente insieme*, Diabasis, Parma 2008, pp. 69-76.

Bauman Zygmunt, *Intervista*, di Massimo Cappitti, 30 maggio 2000, in Leccardi Carmen (a cura di), *Individualmente insieme*, Diabasis, Parma 2008, pp. 117-138.

Bauman Zygmunt, *Gli usi postmoderni del sesso*, trad. it. Giovanni Arganese, Il Mulino, Bologna 2013.

Berman Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, trad. it. Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 2003.

Böhmer Ursula, *Emil und die Direktive*, "FAZ", 14 marzo 2006, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/kindertheater-emil-und-die-direktive-1301750.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (26.1.2017).

Cavagnoli Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano 2012.

De Marinis Marco, *La semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, pp. 24-59.

Delli Castelli Barbara, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, "Traduttologia", n°2, gennaio 2006, pp. 55-70, https://www.researchgate.net/ publication /282655327_Traduzione_teatrale_e_codici_espressivi (21.12.2016).

Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

Forte Luigi, *Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione*, in Alonge Roberto, Davico Bonino Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino 2001, pp. 435-565.

Fischer Petra, *Genderdiskurse im Theater für junges Publikum. Editorial*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2015, http://www.theaterderzeit.de/archiv/ixypsilonzett/2015/06/ (26.1.2017).

Giannesi Valentina, *Analisi di un corpus di elaborati orali prodotti da studenti della Facoltà di lingue e letterature straniere (Tedesco) dell'Università di Pisa. Traduzione dell'opera* Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung *di Johannes Schwitalla*, [Tesi di laurea], Università degli Studi di Pisa, Pisa 2005.

Grazzini Serena, *Il progetto culturale* Heimatkunst, Carocci, Roma 2010, pp. 91-96.

Gronemeyer Andrea, *Junges Musiktheater in Deutschland. Neueste Wellen einer alten Bewegung*, in Deutscher Bühnenverein. Ausschuss für künstlerische Fragen, *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, MWK Zimmermann & Hähnel, Köln 2012, pp. 31-37, http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/buecher-und-broschueren/referatebroschueren-.html?cmsDL_=8ae869b9d89052114a0befe78acb1704 (26.1.2017)

Hentschel Ingrid, *Theater zwischen Ich und Welt*, Transcript Verlag, Bielefeld 2016.

Israel Annett, *Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge*, in Gronemeyer Andrea, Heße Julia Dina (Hg.), *Kindertheater, Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag, Berlin 2009, pp. 22-45.

"Ixypsilonzett: das Magazin für Kinder- und Jugendtheater", Heft 2, 2005; Heft 1, 2008; Heft 1, 2014, Verlag Theater der Zeit.

Kantel Barbara, *Ein Laboratorium der sozialen Fantasie*, in Deutscher Bühnenverein. Ausschuss für künstlerische Fragen, *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, MWK Zimmermann & Hähnel, Köln 2012, pp. 15-22, http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/buecher-und-bros_chueren/referatebroschueren-.html?cmsDL=8ae869b9d89052114a0befe78acb1704 (26.1.2017).

Krüger Martina, *Pjär auf dem Mädchenklo*, "Berlin vis à vis", n°55, 2013, http://www.berlin-visavis.de/node/1005 (24.1.2017).

Leander Clemes, Schlie Camilla, *Im zweifel für den zweifel*, "Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft", gennaio/febbraio 2015, pp. 14-16, http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/assets/Uploads/dgwebmag-15-1.pdf (26.1.2017).

Lehmann Hans-Thies, *Cosa significa teatro post-drammatico*?, "Prove di drammaturgia", a. XVI, n° 1, giugno 2010, pp. 4-16.

Masi Stefania, *Deutsche Modalpartikeln und ihre Entsprechungen im Italinischen*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Mazzini Maurizio, *Stile colloquiale e turpiloquio tra intraducibilità e problemi di dosaggio sull'esempio di* Novecento *di Alessandro Baricco nella traduzione polacca di Halina Kralowa*, "Acta Universitatis Wratislaviensis", n° 3062, Wrocław 2008, pp. 117- 130, http://rwr.sjol.eu/download.php?id=4609b32750ed8095f6cb3042b4dd2d2461669313 (21.12.2016).

Menin Roberto, *Dal testo-libro al testo-discorso: riflessioni sulla traduzione dopo Gutenberg*, "BAIG", n° VII, febbraio 2014, pp. 7-18.

Menin Roberto, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, "Studi Germanici", n° 5, 2014, pp. 303-328.

Pavis Patrice, *Problems of translation for the stage. Interculturalism and post-modern theatre*, in Holland Peter, Scolnicov Hanna (eds.), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 25–44.

Rega Lorenzo, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Utet, Torino 2001, pp. 39-60.

Richter Anne, *Das Ideal: selbstständig, finanziell gesichert und anerkannt*, in Gronemeyer Andrea, Heße Julia Dina (Hg.), *Kindertheater, Jugendtheater: Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag, Berlin 2009, pp. 46-71.

Salzmann Katharina, *110 e lode. Ratgeber zum Verfassen germanistischer Abschlussarbeiten*, Il Campano, Pisa 2011.

Schlie Camilla, *Stell dir vor, wir lassen alles zurück*, "Ixypsilonzett", Heft 2, Verlag Theater der Zeit, 2015, pp. 10-11.

Schwitalla Johannes, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006³, pp. 100-171.

Taube Gerd, *Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung*, in Deutscher Bühnenverein. Ausschuss für künstlerische Fragen, *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, MWK Zimmermann & Hähnel, Köln 2012, pp. 7-14, http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/buecher-und-broschueren/referatebroschueren-.html?cmsDL=8ae869b9d89052114a0befe78acb1704 (26.1.2017).

Toschi Luca, "*Dell'amore e altri demoni"... i rapporti personali come possibilità rischiosa nella società individualizzata*, in Colella Francesca et al, *Lezioni di società. L'eredità di Ulrich Beck*, Egea, Milano 2016, pp. 137-141.

Wildermann Patrick, *Vollgas auf der Standspur*, "Der Tagesspiegel", 14 giugno 2015, http://www.tagesspiegel.de/kultur/autorentheatertage-in-berlin-vollgas-auf-der-standspur/11914946.html (26.1.2017).

Sitografia

http://www.duden.de/woerterbuch

http://www.jugendtheater.net/home.html

http://www.kjtz.de/

https://www.redensarten-index.de/suche.php

http://www.theaterderzeit.de/

http://www.treccani.it

Behrens Wolfgang, *Glück ist handelbar*, "Nachtkritik.de", 2 maggio 16, http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/jugendstueckepreis/die-stuecke/deals/deals-kurzkritik (26.1.2017).

Friedrich Jan, *Mein ideales Kinder- und Jugendtheater*, "KJTZ-Blog", 2 dicembre 2012, https://kjtz.co/2014/12/02/jan-friedrich-mein-ideales-kinder-und-jugendtheater/ (26.1.2017).

Friedrich Jan, *Intervista*, di Matthias Weigel, "Nachtkritk.de", febbraio 2015, Berlin, https://vimeo.com/124655407 (27.01.2017).

Friedrich Jan, *DT-Podcast mit Jan Friedrich*, di Büsselberg Jürgen, Wenzel Katharina, "Deutschestheater.de", 14 luglio 2015, Berlin, https://www.deutschestheater.de/mediathek/hoer-stuecke/podcast-160/ (27.01.2017).

Gebbia Clara, *La specificità del segno teatrale. Una questione di gatti*, “Ateatro – Webzine di cultura teatrale”, n°081, 15 febbraio 2005, http:// www.ateatro.it/webzine/2005/02/15/la-specificita-del-segno-teatrale/ (26.1.2017).

Ghelardi Marco, *Volgare e osceno: L’estetica teatrale delle parolacce*, “Marco Ghelardi Blog: verso la fine e altri inizi”, 19 marzo 2009, https://marcoghelardi.wordpress.com/2009/03/19/volgare-e-osceno-lestetica-teatrale-delle-parolacce/ (21.12.2016).

Greco Giovanni, *Il teatro della traduzione*, "Tradurre", n°5, novembre 2013, http://rivistatradurre.it/2013/11/il-teatro-della-traduzione/ (27.1.2017).

Kaempf Simone, *Reigen ohne Beischlaf*, "Nachtkritik.de", 21 aprile 2015, http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2015/index.php/autorenwettbewerb/jan-friedrich/stueckportraet-2 (26.1.2017).

Kögler Konrad, *Was sie schon immer über die Neurosen der Mittzwanziger wissen wollte*, "Das Kulturblog", giugno 2015, https://daskulturblog.com/2015/06/15/szenen-der-freiheit-zur-eroeffnung-der-autorentheatertage-was-sie-schon-immer-ueber-die -neurosen-der-mittzwanziger-wissen-wollten/ (26.1.2017).

Krieger Sascha, *Verfluchte Freiheit*, "Stage and screen", 16 luglio 2015, https://stagescreen.wordpress.com/2015/07/16/verfluchte-freiheit/ (26.1.2017).

Lunari Luigi, *La traduzione*, “dramma.it”, http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=71:la-traduzione&catid=48&Itemid=69 (21.12.2016).

Nichelmann Johannes, *Neue Geschlechterrollen fürs junge Theater gesucht*, "Deutschlandradiokultur", 10 gennaio 2015, http://www.deutschlandradiokultur.de/genderkritik-neue-geschlechterrollen-fuers-junge-theater.2159.de.html?dram:article_id=308289 (26.1.2017).

Scavone Antonio, *L’arte del monologo*, “Reb Stein: La dimora del tempo sospeso”, 10 ottobre 2013, https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/ (21.12.2016).

Schlie Camilla, *Komplexe Geschlechtskonstruktionen sind Normalität*, "KJTZ-Blog", 02 marzo 2015, https://kjtz.co/2015/03/02/camilla-schlie-komplexe-geschlechtskonstruktionen-sind-normalitat/ (26.1.2017).

Sehnsuchtsort Disneyland?, "HAZ", 27 marzo 2015, Hannover, http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Spielzeit/Sehnsuchtsort-Disneyland-Ballhof-Zwei-Deals-von-Jan-Friedrich (26.1.2017).

Stenitzer Nikolaus, *Im Fleischnebel*, "Nachtkritik.de", 13 giugno 2015, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11102:dosenfleisch-szenen-der-freiheit-urauffuehrungen-von-ferdinand-schmalz (26.1.2017).

Tartamella Vito, *I tedeschi e la lingua sporca*, “Parolacce. Storie, notizie, ricerche”, 26 ottobre 2012, http://www.parolacce.org/2012/10/26/parolacce-in-tedesco/ (21.12.2016).